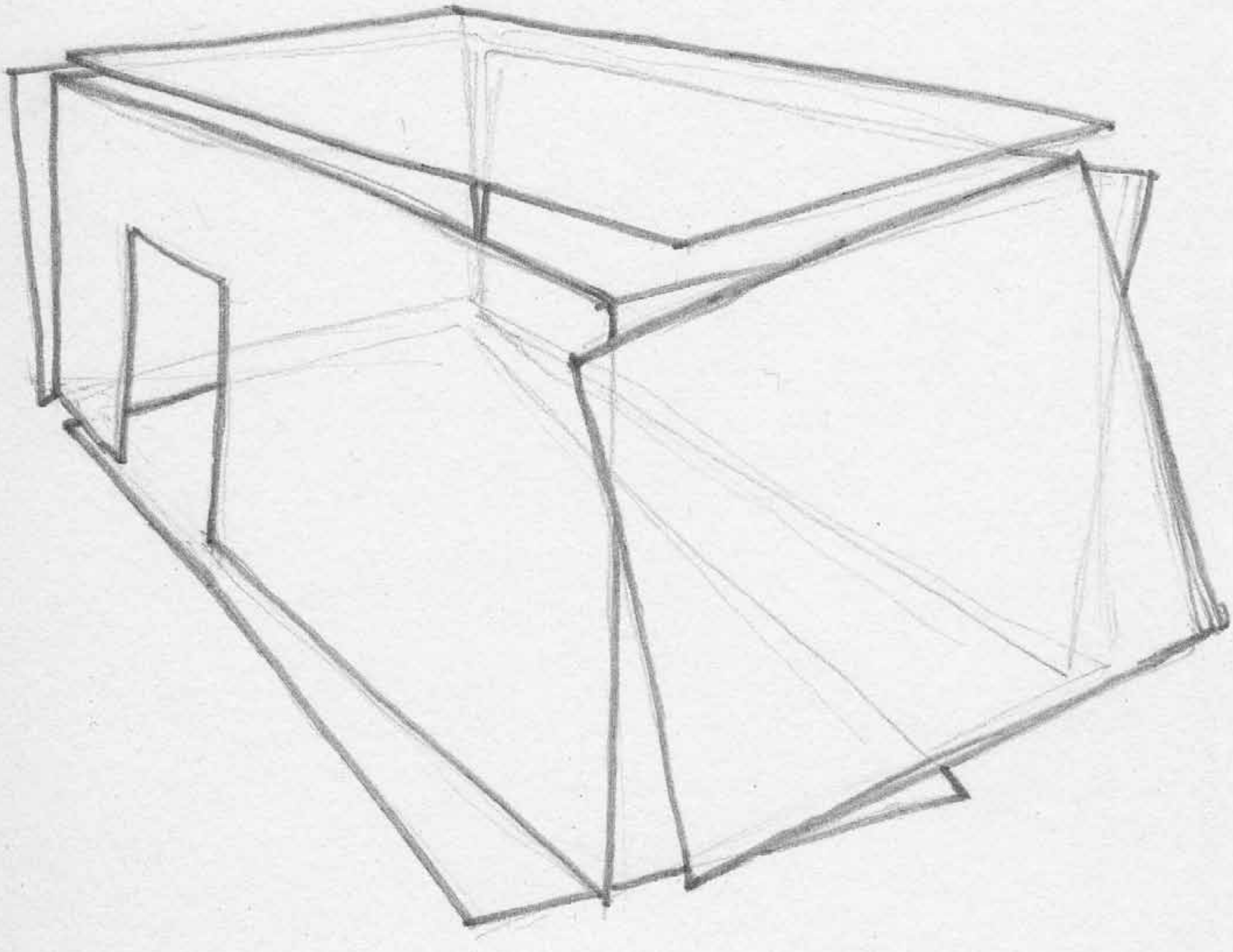
STEPP

MAGAZINE VOOR
DE PRODUCERENDE,
ONTWERPENDE,
EN TECHNISCHE KRACHTEN
VAN DE BREDE
CULTURELE SECTOR

#03
maart 2012 | 12 €
jaargang 1

SCENOGRAFIE

VAN DECORROLLEN NAAR VERGLIJDENDE MUREN



AMPTEC
professional sound solutions

24th and 25th of April 2012

will be the days when we open all our doors !

Master classes

- Measurement and processing, **Thomas Lund** *(TC Electronic)*
- Do-it-yourself acoustics, **Eddy Bøgh Brixen**
- The secret of a good sound system design, **Janko Ramuscak** *(d&b)*
- Wireless systems in the audio sector: legislation and changes in B10, **Guillaume De Laet** *(BIPT)*
- A music producer's experiences on recording acoustic music, **Mikkel Nymand** *(DPA - 2x 2012 Grammy nominee)*
- DB limits. Mutual respect - the road to compliance, **Jacob Navne** *(10EaZy)*

Workshops

- 10 ways to mike the grand piano, **Eddy Bøgh Brixen**
- Drum microphone techniques, **Dany Meeuwissen - Sjoerd Terpstra**
- Studio mixen, **Attie Bauw**
- Postproduction and mixing in the box, **Thierry De Vries**
- Live mixen, **Patrick Andries - Barak Koren**
- Fibre optics, **Werner Ertryckx**
- Properties of distributed (cardioid) subwoofer arrays, **Jonas Wagner**

Key note speaker: George Massenburg

Amptec@Work, free food and drinks,...

For the programme or registrations : www.amptec.be.

AMPTEC
professional sound solutions

Duffhuisweg 11 - Industriezone "Het Dorpsveld" - B-3590 Diepenbeek - België - http://www.amptec.be - sales@amptec.be - Tel: +32 (0) 11 28 14 58 - Fax: +32 (0) 11 28 14 59

EDITORIAAL

Johan Penson

Kan het nog even: Beste Wensen? Misschien wel, nu de podiumkunsten in hoop en wanhoop leven. Uiteraard alleen maar de beste wensen, de beste realisaties, de mooiste producties, de fraaiste installaties en... de beste collega's voor dit jaar en de tweede helft van het seizoen.

Het is niet eenvoudig om vooruit te blikken in deze tijden van crisis. Vraag dat maar aan wie pre-advies kreeg in het kader van het kunstendecreet. De gelukkigen houden het stil, de ongelukkigen schreeuwen het uit. Zijn er tendensen waar te nemen? Zeker.Traditionele aanwezigen zoals Campo, Werf, Crew, Monty worden gestraft, of ze nu experimenteel bezig zijn of niet maakt niet zo uit. De avant-garde wordt doelbewust gespaard. Zijn daarbij alle parameters gemeten van het kunstendecreet? Het heeft iets van een aldoor zoeken naar ontheemding. Hmm, voer voor eindeloze discussies.
Er wacht de minister een moeilijke klus. Evenzeer is het nu het goeie moment voor organisaties om na te denken over zichzelf. STEPP is het resultaat van eenzelfde oefening, maar wij hadden daarvoor geen externe dwang of aanmoediging nodig. Het is de morele plicht van alle gezelschappen om regelmatig hun doelstellingen af te toetsen aan de realiteit en aan hun doelpubliek. Waar is anders je bestaansrecht? Dat is voor mij evenzeer een kwestie van duurzaamheid: zelf het heft in handen nemen, zorgen voor een langetermijnvisie, en vasthouden aan die visie.

Ach ja, duurzaamheid, een van onze kerntaken. Het project *Jonge Sla*, is op volle toeren, met onze steun. Daardoor komt er in Gent een *Green Track*: een ecologisch convenant tussen diverse culturele actoren. Onder het wakend oog van een coördinator, en met duidelijke doelstellingen, steken de spelers hun nek uit. Het inspireert alvast een aantal participanten om hun duurzaamheids-traject binnen de organisatie in een volgende snelheid te gooien. De pianofabriek in Brussel trek een volledige dag uit over duurzaamheid voor hun studenten. Met STEPP. Eerst de context, dan de praktische gids. Iemand moet eerst zijn. Waar blijven de andere opleidingen? Of wachten ze op een advies van een beoordelingscommissie?

Ondertussen werden de geluidsnormen gestemd in het parlement. We zijn ermee door. STEPP werd mee uitgenodigd door de minister om erover na te denken en de zaken in de juiste richting te sturen. Jullie mening weegt door tot op het beslissingsniveau van de regering! Binnenkort meer daarover op het symposium van maandag12 maart in Ieper. Een bijzonder interessant programma: zie onze website en verderop in deze STEPP. Die dag bespreken we ook het frequentiedebat. Wat is de essentie van het nieuws er rond, en vooral: hoe ga je aan de slag met de nieuwe richtlijnen? Wij brengen voor jullie de *crème de la crème* van de expertise samen om duiding te geven en oplossingen te bieden.

De boeiende actualiteit ervan deed ons symposium over scenografie wijken naar het najaar. We begrepen ook dat het voor bepaalde thema's beter is om de voorbereiding langer te laten rijpen. Dit blad wil dit vanaf nu telkens mee voorbereiden. Scenografie gaat niet enkel over de binnenhuisarchitectuur van onze voorstelling of tentoonstelling, maar evenzeer over de principiële inrichting van onze huishouding. Onze voorstellingen: productioneel, onze huishouding: infrastructureel. Een meeting point wordt het voor creativiteit en ondersteuning. Dat is ook het eeuwige spanningsveld tussen ontwerpers en uitvoerders. Ik heb daar stiekem altijd al van genoten. Traditioneel twee belangrijke pijlers in onze sectoren, binnenkort verzoend in één symposium. En we zullen de uitdagingen niet uit de weg gaan. Uiteindelijk hebben we het over vormgevers - zowel bij de traditionele sterkhouders als bij het experimentele en avant-garde theater. Oeps, begon dit editoriaal niet al met avant-gardisten? 't Ja, er zijn dus toch nog zekerheden in deze tijden van crisis.

3 **Editoriaal**

5 **De Speeltuinvan de vormgever**
Scenografie

10 **De verdwijntrucs van Gisèle Vienne**
Scenografie

14 **Oude rotten in de scenografie**
Scenografie

20 **Grenzeloze ruimte**
Portfolio Erki De vries

26 **De zwanenzang van een illusie**
Scenografie: geschiedenis

30 **World Stage Design 2013**
Oistat

32 **Afstoppen in tien stappen**
Techniek

36 **Kleven aan de werkelijkheid**
Locatietheater

46 **Agenda/ Nieuws**
STEPP

foto: Mathilde Darel © DACM →

SENNHEISER 2020-D

Bij een musical, een opera of theatervoorstelling hoeft niemand meer een detail te missen. Met Sennheiser 2020 bent u verzekerd van een uitstekende geluidsweergave en een prima spraakverstaanbaarheid.

De volledig draadloze, digitale geluidsoverdracht waarborgt overal in de zaal een optimale onvangst. Dé oplossing voor goed- en slechthorenden.

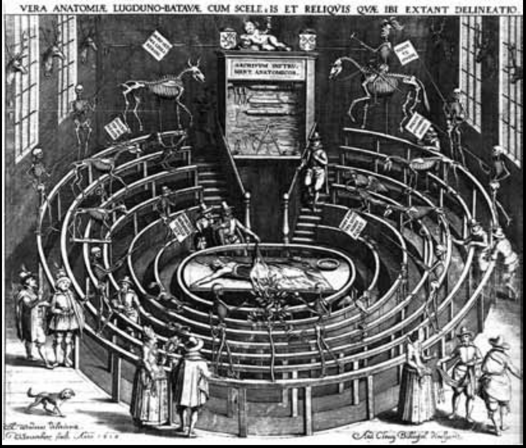
Vraag ons gerust naar de mogelijkheden in uw theater en/of om een demonstratie.

www.sennheiser.be

SENNHEISER

DE SPEELTUIN VAN DE VORMGEVER

tekst Rose Werckx



'Zelden ging theater zo breed, en klonken de podiumkunsten zo meerstemmig. Het klassieke teksttheater ruimt graag plaats voor de meest uiteenlopende mengvormen. Theatermakers, beeldende kunstenaars, performers, muzikanten, schrijvers, mediakunstenaars: ze tuimelen over elkaar', zegt Geert Van Der Speeten in zijn jaaroverzicht van de podiumkunsten 2011.

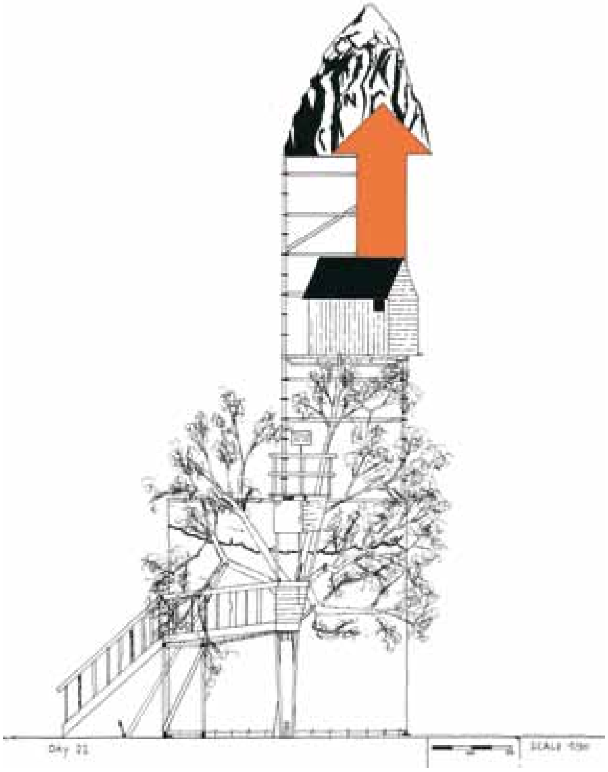
Niet alleen in de podiumkunsten is sprake van hybridisering. Eenzelfde diversiteit aan invalshoeken vind je terug bij de andere kunsttakken. Geschiedkundig is het geen uniek fenomeen. In de jaren '20 en '30 kende Europa een internationale avant-garde op vlak van zowel theater als beeldende kunsten, architectuur, muziek, poëzie en film. Ze kenmerkten zich door gemeenschappelijke uitgangspunten, wederzijdse appreciatie, samenwerkingen en discussies. De belangrijkste vernieuwingen vonden plaats in het Bauhaus, bij de Russische konstruktivisten, de Italiaanse futuristen en het dadaïsme. De *flower power* van de jaren '60 bracht de meest diverse happenings, installaties, environments, aktionen en videokunst. Er was de Fluxusbeweging met Wolf Vostell als één van de voortrekkers. Er was het conceptueel werk van Joseph Beuys. Zijn uitspraak: 'Kunst is een vrijheidswetenschap' blijft tot vandaag nazinderen. Krijgen we nu weer zo'n bruisende periode? En welke rol krijgt de scenograaf toebedeeld in die speeltuin aan mogelijkheden?

Onduidelijkheid overheerst alvast over de naamgeving: scenograaf. De term dekt anno 2012 een waaier aan diverse ontwerp-methoden, al dan niet gebonden aan het theater. Maar betekent die verruiming ook vrijheid? Keuzevrijheid bestaat als de vormgever meteen ook de maker is, of als hij deel uitmaakt van een groep die samen een idee uitwerkt. De klassieke constructie regisseur-vormgever, waar het ontwerp van het scènebeeld in functie staat van wat de regisseur voor ogen heeft, bestaat nog steeds. In dat geval is het een kwestie van elkaar aanvoelen. Als die twee elkaar niet completeren, loopt het scheef. Maar er bestaat natuurlijk een heel (tussen-) gamma aan werkmethodes, met weinig of veel beperkingen.

Sinds Jan Fabre, Kris Verdonck en Benjamin Verdonck zijn er steeds meer enkelgangers die het scènebeeld bespelen. Ook veel choreografen werken hun eigen ideeën uit - zonder scenograaf. Daartegenover heb je de collectieven zoals De Roovers, tg STAN, Fc Bergman en Lazarus: het totaalconcept wordt er in groep uitgewerkt. Kunstenaars worden ook ingezet. Anne Teresa De Keersmaeker werkt samen met Ann Veronica Janssens, Arco Renz met Lawrence Malstaf in 'Dust'. Marc Van Runxt ging in zee met Koenraad Dedobbeleer, choreograaf Benjamin Vandewalle met Erki De Vries.

In de tentoonstellingswereld lijkt de ontwerper volledig vrij spel te krijgen, maar dat is een illusie. De kunstwerken of producten zijn *de spelers* die de aandacht van het publiek opeisen, scenografie werkt enkel ondersteunend. En dat is ook haar taak - al leidt dwarsliggen soms tot boeiender resultaten. Het is ook niet verwonderlijk dat vandaag architecten zich opwerpen als vormgever: ondere andere Geert Peymen, Jan Strobbe, de B- en de Bulkarchitecten maakten de sprong uit hun eigen vakgebied.

Toren, *Jozef Wouters* ↑→↓



Theater en expo's moeten allebei rekening houden met licht, geluid, veiligheid, en vooral: ruimte. Maar architecturale ruimte kan paradoxaal genoeg een prima uitdager zijn. Architect Adolph Appia en theatermaker Gordon Craig zorgden in de prille jaren van de twintigste eeuw elk op hun manier voor een radicale hervorming van het scènebeeld en van de vormgevende belichting. Peter Brook zei: 'Je kan overal spelen. Elke ruimte is geschikt. Het probleem is voor hoeveel mensen? Zichtbaarheid, hoorbaarheid en ruimte voor het acteren, moeten gevrijwaard blijven.' Huidige ontwikkelingen delen hun gebondenheid met architectuur. De enen laten het theaterkader weg, de anderen trekken naar industriële panden, nog anderen voeren hun performances op in winkelcentra.

Drempelverlagende producties en locatieprojecten prijken vooral op festivalaffiches: Theater aan Zee, Zomer van Antwerpen, KunstenfestivaldesArts,... Toeschouwers vinden zoiets mysterieus, want ze weten vooraf niet waar ze terecht komen. En ontwerpers vinden het een uitdaging om aan de slag te gaan in een onbekende omgeving - meestal met weinig middelen. Het Antwerps collectief Bad van Marie speelde in rusthuizen, autoshowrooms, op *tuning meetings,* en vorig jaar nog in een jeugdherberg. Berlin speelde de rechtzaak uit *Land's End* in de oude electriciteitsfabriek van

Don Kyoto, *Dimitri Leue* ↑

Zwevegem. Ook Studio Orka speelt consequent op locatie. Voor *Warmoes* - over het sociaal verkeer in volkstuinen - werden telkens de plaatselijke tuintjes opgezocht. De locatie viel mooi samen met de inhoud. In 2009 keken pendelaars vanuit de trein naar het bouwproject *TOREN* van Jozef Wouters, opgesteld langs hun reisroute. Aandacht verzekerd.

Theater, tentoonstellingsruimte of architecturale wereld: elk van hun ontwerpers moet wél altijd oog hebben voor

Peter Brook zei:

"Je kan overal spelen.

Elke ruimte is geschikt".

verhoudingen - en zorgen dat acteur, object of omgeving tot hun recht komen. Ervaring speelt hier een grote rol. Als jong afgestudeerde ontwierp ik een Japanse tuin voor het autosalon. Ik zocht Obelix-stenen en kwam terecht in een grote Waalse carrière. Overweldigd door het natuurverschijnsel koos ik de stenen uit. Ze leken klein. Tot ze in de vrachtwagen toekwamen op de Heysel: de blikken van de technische ploeg voelden niet lekker, en dan kenden ze het gewicht nog niet van die massa. Een les in observatie...

Staat de vormgever anno 2012 voor nieuwe uitdagingen? Ondanks de diversiteit in het landschap zijn de gebruikte *ingrediënten* meestal verre van nieuw. Wel groeit het aanbod aan technische hulpmiddelen. De laptop verwees potlood en papier naar het museum - al blijven krabbels op bierkaartjes onmisbare memo-middelen. De maquette vecht voor haar bestaan, en wordt vervangen door – soms moeilijk leesbare – computertekeningen. Toch blijft het zelf bouwen van een ruimte, met een driedimensionale maquette, een absolute meerwaarde: In Tate Modern zorgden miniatuur magneetjes van Gerhard Richters schilderijen er voor dat de meester er in een schaalmodel mee kon schuiven en zoeken naar de juiste ophanging.

Technische fiches, fotomateriaal van de werkplek, aanwijzingen over auteurs en kunstenaars: het staat in een vingerknip op de desktop. Bezoeken aan de bibliotheek

Red Herring, *Diederik Peeters* ↑

worden schaars. De videotoestellen uit de jaren '90 worden alweer omgeruild voor een hoogtechnologische overrompeling. Soms met prachtige beelden. Onlangs brachten Raven Ruell en Jos verbist *Baal* van Brecht. 'Ai, weer

Het gebruik van mechanische hulpmiddelen, fel aangeprezen op vakbeurzen, heeft een functionele impact op de hedendaagse vormgeving, maar ze worden maar in beperkte mate geconsumeerd.

projecties' dacht ik eerst. Tot ik geraakt werd door de beelden van Peter Monsaert (o.a. een badscène gefilmd van bovenuit; ze leek zo weggeknipt uit het schilderij *Nu dans le bain* van Pierre Bonnard, maar dan in zwart-wit. Puur poëzie. Dat vroeg geen verder commentaar).

Anderen, zoals scenograaf Diederik Peeters, onderzoeken op een originele manier de technische middelen. In *Red Herring* onderzocht hij de functie van het geluid door er oneigenlijk gebruik, en zelfs misbruik van te maken. 'In theater en cinema volgen we verschillende codes zonder dat we ons daar altijd bewust van zijn' vertelt hij. 'Daarmee kan je spelen. Een aantal scènes *bruiteer* ik *live*, maar dan voordat ik ze speel of laat zien. Wat me daaraan interesseert is de absurditeit van de kokoshelften die eigenlijk paardenhoeven zijn.'

Het gebruik van mechanische hulpmiddelen, fel aangeprezen op vakbeurzen, heeft een functionele impact op de hedendaagse vormgeving, maar ze worden maar in beperkte mate geconsumeerd. Door de economische crisis, de huidige ecotendens ,of gewoon uit *gezond verstand*? Het lijkt op een samenspel van alledrie. Hergebruik van materiaal is niet nieuw in de theater- en tentoonstellingswereld. Getuige de opslagplaatsen met decors van *een Tjechov* naast de accessoires van *Macbeth*. Het lijken wel *Ali-baba* kamers. Iniatieven zoals de Kringloopexpo of de uitverkoop van kostumes en accessoires in De Munt kennen een groot succes. Hergebruik is geen straf, wel integendeel: het is een geschenk

Baal, *Peter Monsaert* ↑

van de vlooienmarkt dat je kan omvormen tot wat je precies voor ogen hebt.

De inpakt van de ecologie op de ontwerpen hangt erg af van materialen-kennis en van de opdracht. Dimitri Leue bewees dat ecologisch theater ook ludiek kan zijn, door als *Don Kyoto* heel Vlaanderen rond te rijden met een bakfiets. Alles gebeurde op eigen beenkracht, zowel vervoer als verlichten van het podium. In *Tegen de lamp* ruilde Leue zijn fiets in voor een busje dat op koolzaad reed. Maar ondanks de goodwill in die eco-materie beseft ieder dat een voorstelling zonder impact op het milieu bijna onmogelijk is. *Gezond verstand* moet wél altijd op volle toeren draaien. Het is dat de context waarin je je beweegt zo divers kan zijn: van politiek geëngageerde stukken tot objecten en onderwerpen die de vormgever compleet vreemd zijn.

Herbert Read, Engels kunstcriticus en anarchist, wees erop dat een kind in z'n spel niet ziet wat het ziet, maar wat het *wil zien*. Een stoel wordt een trein, en daarna een auto. En zet pa de stoel op zijn plaats terug, is het station vernield! Die gedachtengang als vormgever opbouwen is... pure magie.

Over scenografen en vormgevers

De term *scenograaf* verwijst naar wie vorm geeft aan het spel op de scène. Een tijd terug was het in een bepaald milieu *bon ton* een visitekaartje te overhandigen waarop in designletters *scenograaf* stond. Vraagtekens in de ogen van de ontvangers deden vermoeden dat het beroep ongekend voor hen was. Schandelijke houding van de uitdeler: die had zijn voorganger, de *decorateur,* immers naar de coulissen verbannen. Vandaag wordt scenografie verruimd naar het ontwerpen van tentoonstellingen, van stedenbouwkundige plannen, en zo meer. Maar dan stappen we wel buiten het theatermilieu en de scène. Spreken we dan niet beter van *vormgever* en *vormgeving*? Voorstanders van de term *scenografie* zijn vooral de lesgevers die het vak doceren... omdat hun scholen nu eenmaal het diploma *Scenografie* uitreiken. Dat wordt telkens een discussie op weg naar subsidiëring, want: 'In welk laadje zit u meneer?'

DE VERDWIJNTRUCS VAN GISÈLE VIENNE

tekst Jan Ackenhausen & Mia Vaerman

Voor *This is how you will disappear* creëerde Franse theatermaker Gisèle Vienne (35) een heel ecosysteem op scène: een bos, met mist en humus, uilen, valken en boogschutter. Dat bos is niet zomaar een resem bomen. Volgens Gisèle Vienne's zeggen zelf is het volledig opgebouwd uit hypotheses en mislukkingen: een hyperrealisme dat refereert naar film, Lewis Caroll en het zicht op Japanse tuinen in Kyoto.

foto: Sébastien Durand © DACM ↑

Met niets meer dan een rookmachine, een sprinklerinstallatie en enkele projectoren creëert Vienne de visuele gelaagdheid van een film. Het meest imposante van haar scenografie is misschien wel wat het minst zichtbaar is: 8.1 *surround sound* en 3 videoprojectoren. Die projectoren zijn er niet om haarscherpe beelden te projecteren, maar om de indruk te creëren van diepte. Shiro Takatani, performancekunstenaar bij het Japanse avant-garde Dumb Type , ontwikkelde software die negatiefbeelden van de scène vervormt en zo het bos ontdubbelt met een geheimzinnig schaduwspel tussen de bomen. De projectie is een aanvulling op de belichting.
Met *This is how you will disappear* waagt Gisèle Vienne zich aan ervaringstheater in zijn puurste vorm. Er is geen echt verhaal, geen plot met ontknoping. Alles is toegespitst op de opbouw van spanning, het installeren van een sfeer. Vienne meent immers dat verhalen toch altijd maar een deel van de waarheid tonen, dat de werkelijkheid niet kan weergegeven worden zonder blinde vlekken erin. Enkel het overbrengen van de ervaring telt dus. Wel wil Vienne die ervaren werkelijkheid zo realistisch mogelijk gestalte geven. Met reële *soundscape* fieldrecordings - van vogels, kettingzagen, bijvoorbeeld. En met mist en kilte in het bos die de hele zaal inpalmen.
Gisèle Vienne, onlangs in Brussel en Gent te gast, is gefascineerd door het in scène brengen van de realiteit, terwijl iedereen tegelijkertijd weet dat het op de theaterscène allemaal onecht is. 'Everything on stage appears always fake', vertrouwt ze toe in het interview. 'Hoe ensceneer je bijvoorbeeld een moord? Zelfs al wordt er echt iemand vermoord: als het op scène gebeurt, zullen mensen steeds denken dat het fake is'. 'Putting a very realistic (visual) design in a setting where we know its fake' is de uitdaging die ze aangaat in haar voorstellingen. Ze speelt daarbij ook met het bovennatuurlijke, zodat die realiteit iets nieuws wordt. Daarbij

Vienne schrijft en structureert liefst met hypotheses en vergissingen, om dan het realisme ten top te drijven

foto: Silveri © DACM ↑

gebruikt ze bijvoorbeeld zowel echte acteurs als poppen. Want Vienne is naast regisseur, choreograaf en scenograaf ook poppenmaakster, allemaal taken die ze onder haar hoede neemt. Vienne schrijft en structureert liefst met hypotheses en vergissingen, om dat het realisme ten top te drijven. Zo gaat het er in het reële leven toch ook aan toe? De outsider kijkt toe en analyseert. Vienne plaatst zichzelf en haar publiek graag in die positie van onderzoeker, van vreemde en buitenstaander… *This is how you will disappear* kwam voor een groot stuk tot stand in Kyoto, tijdens een residency in yokohama. Daar leerde ze ook een aantal medewerkers kennen, die samen met haar het stuk realiseerder. Onder andere ook Fujiko Nakaya, die mistsculpturen ontwerpt, en hier voor het eerst binnen in een zaal werkt. Veel kan Vienne over die rooktechniek niet kwijt omdat ze er zelfs niets van af weet. Maar het principe is heel simpel, zegt ze: sprinklers met kleine gaatjes, en wat ventilatoren…
'Het bouwen van het bos was als het samenstellen van een boeket bloemen: ik ging het bos in, en koos bomen - uiteraard in samenspraak met de dienst voor natuurbescherming die me zei welke bomen al dan niet gekapt mochten worden.
'Het was heel handig dat ik meerdere weken een hele scène ter beschikking had om het bos stap voor stap te bouwen.'
Er werd al van bij de eerste repetities met bomen en een lichtontwerp gewerkt. Scenografie,licht en geluid, enerzijds

Het bouwen van het bos was als het samenstellen van een boeket bloemen: ik ging het bos in, en koos bomen - ui-teraard in samenspraak met de dienst voor natuurbescherming die me zei welke bomen al dan niet gekapt mochten worden.

en het spel anderzijds zijn eigenlijk een geheel voor Vienne. 'Dat maakte het ook wel heel moeilijk, want het minste dat er veranderd werd in één van die elementen bracht ook wijzigingen in de andere elementen met zich mee. En voor

foto: Silveri © DACM ↑

het licht was dat uiteraard niet evident: van zodra de bomen op scène staan kan je niet meer aan de lampen.'
Die cross over tussen regie en scenografie is voor Gisèle Vienne heel belangrijk. Ze vertelt hoe ze aanvankelijk voor andere regisseurs werkte, en hoe de keuzes die daarbij gemaakt werden niet altijd de visie of verbeelding van de regisseur weergaven... Als regisseur en scenografe tegelijk voelt ze zich veel dichter bij het werk betrokken.
Maar Vienne is niet alleen regisseur en scenograaf van haar stukken, ze ontwerpt ook de poppen die in haar voorstellingen altijd een prominente rol spelen. Die drie rollen zijn volgens haar absoluut met elkaar verbonden. De link ertussen ligt in de regie, zegt ze: in het creëren van een karakter, een identiteit, een persoon. 'Je maakt keuzes, als poppenmaker en als regisseur en scenograaf.' En net als haar performance-werk komen ook haar poppen tot stand door samenwerkingen. 'Iedereen is al van bij het begin bij het project betrokken. Ik geef iedereen heel veel vrijheid om te doen wat ze willen. Zij maken niet wat ik wil. Elk doet een eigen bijdrage. De *soundscapes* van doom metal muzikanten Peter Rehberg en Stephen O'Malley zijn hun werk, maar ik heb wel een heel nauwe band met dat werk. Een oefening van voortdurend afwegen tussen controle en vertrouwen, lijkt het. ■

Concept, regie, choregrafie en scenografie
Gisèle Vienne

Muziek supervisor
Stephen O'Malley

Muziekcreatie
Stephen O'Malley, Peter Rehberg, KTL, Ensemble Pearl

Uitvoering en live opname
Stephen O'Malley, Peter Rehberg

Tekst
Dennis Cooper

Licht
Patrick Riou

Video
Shiro Takatani

Mistsculptuur
Fujiko Nakaya

OUWE ROTTEN IN DE SCENO-GRAFIE

Twee volleerde scenografen, Jerome Maeckelbergh en John Bogaerts, die het métier in België nog hebben weten ontstaan, doen in gesprek met Chris van Goethem hun ervaringen uit de doeken. Een dubbelinterview als een stuk tastbare geschiedenis.

tekst Chris van Goethem

↑ Jerome Maeckelbergh

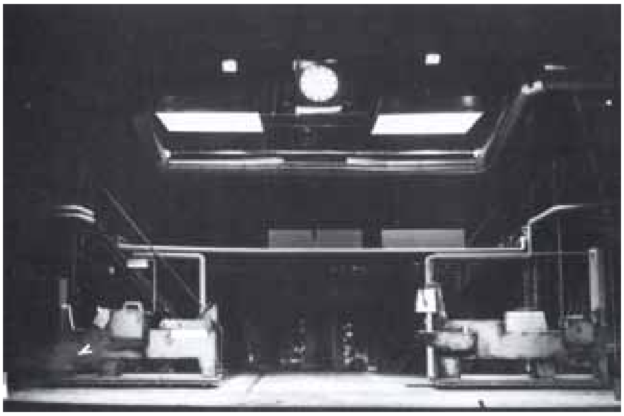
↑ John Bogaerts

Jerome Maeckelbergh kreeg een opleiding als kunstschilder en beeldhouwer aan de Academie. Op café leerde hij acteurs kennen die later regisseur werden. Die hadden ontwerpen nodig. Gelukkig begon hij met mindere goden, vond hij. Was hij die eerste keer begonnen zijn met een Marc Schillemans, was hij misschien nooit aan een tweede ontwerp toegekomen. Toen Maeckelbergh startte speelde het Koninklijk Jeugdtheater nog in de Bourla, samen met de Koninklijke Nederlandse Schouwburg van Antwerpen - later kregen ze elk een eigen zaal. Het KJT speelde toen op woensdag, zaterdag en zondag overdag voor kinderen, en 's avonds speelde KNS voor volwassenen. KNS had voorrang, als de spar (de trek) volhing, hing ze vol. Het was dus praktische oplossingen zoeken en vlugge changementen organiseren. John Bogaerts studeerde voor binnenhuisarchitect aan het Hoger Instituut voor Stedenbouw én voor acteur aan het Atelier voor Dramatische Kunst in Antwerpen (avondschool, geleid door Stella Blanchart, Ketty Van de Poel en Lode Verstraete). Walter Tillemans kwam naar de examens kijken. Hij zocht iemand die overweg kon met materialen, kleuren en constructie. Bogaerts was meteen figurant in het eerste stuk dat hij ontwierp: '*De goede mens van Sezuan*' van Bertold Brecht. In 3D, met een echt huisje... Bogaerts begon en eindigde zijn carrière in Bourla, met tussenin een lange periode in de Stadsschouwburg.

Bogaerts: 'Toen ik begon bestonden de decors uit geschilderde fonddoeken, bij elkaar gezochte stukken, oude meubels. Er werd maar een week gespeeld, dus alles moest snel gaan. 'Doe de acteurs maar iets aan en zet ze daar maar en dan zijn we bezig.' Stukken werden ook niet hernomen.'
Maeckelbergh: 'In de 2D periode koos de regisseur een decor. Had hij een bos nodig, koos hij uit de aanwezige bossen. Moest er iets nieuw gemaakt worden, dan ging hij naar het atelier en de chef zorgde dat het technisch uitgevoerd werd. Er kwamen geen scenografen aan te pas. Licht werd gedaan door een elektricien. Regisseur en decorontwerper zaten ernaast en gaven aan wat ze wilden. Afhankelijk van de kunde van de *eerste elektrieker* was het beter of slechter.'
Bogaerts: 'In de KNS zat Etienne Huygebaert als productieleider op het kantoor en daarnaast deed hij de belichting. Hij was van de oude school, je kreeg steeds als antwoord: 'dat hebben we niet, wit licht is niet schoon, je moet de gezichten kunnen zien, tegenlicht is overbodig, we hebben niet genoeg kringen, niet genoeg materiaal, …"
Maeckelbergh: 'Dat is nochtans een interessante beperking. Ik heb het altijd een uitdaging gevonden om niet genoeg kringen te hebben.'
Bogaerts: 'Inderdaad, dan kan je gaan spelen.'

Hoe leerden jullie het vak?
In het begin wist hij niets van theater, geeft Jerome

↑ **De Eerste Dag,** *schets, 1978*



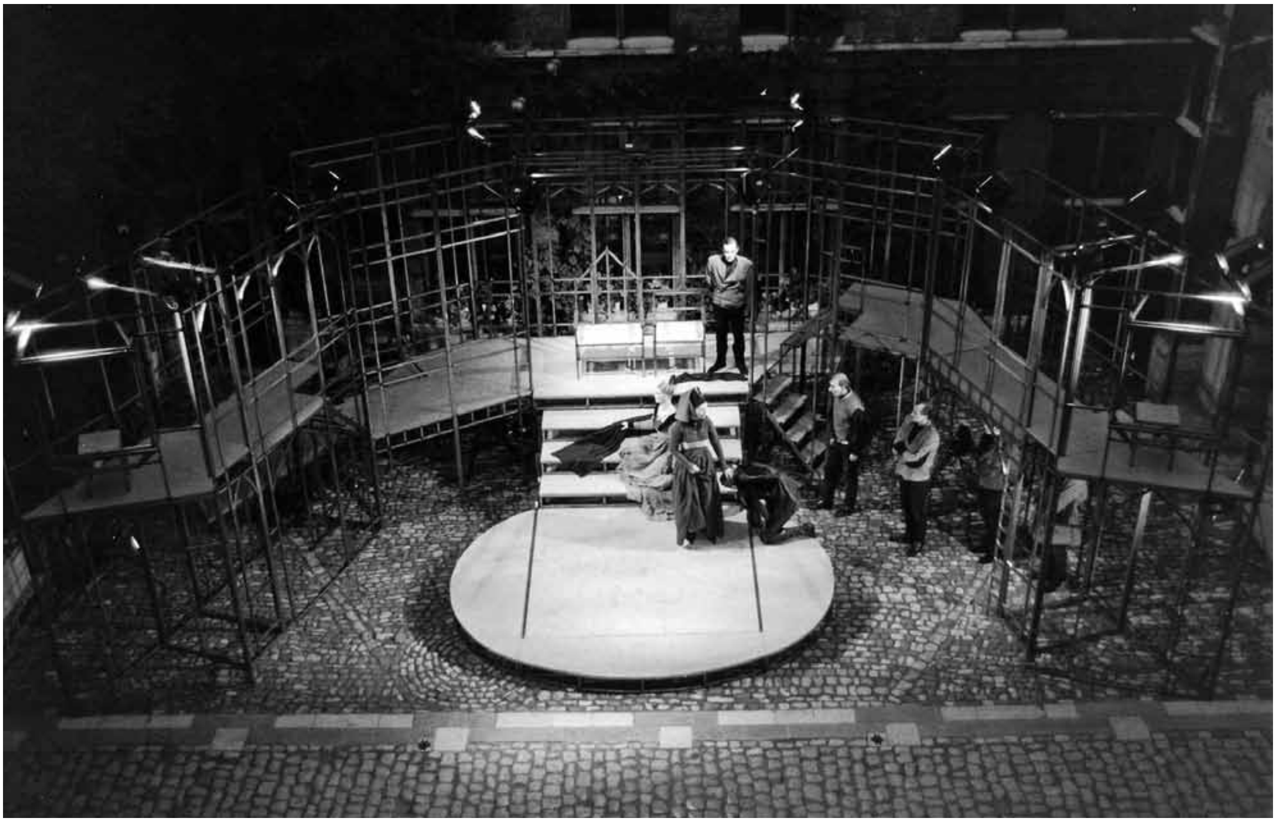
↑ **De Eerste Dag,** *realisatie, 1978*

Maeckelbergh toe. Hij was vooral met beeld bezig, en dacht dat Shakespeare alleen over schermen en doodgaan ging. Toen hij de betere regisseurs ontmoette, kreeg hij inzicht in de diepere inhoud en de symboliek van een stuk.
Maeckelbergh: 'Op die manier ga je zelf dieper zoeken. Uiteindelijk wil je altijd ten dienste staan van de regisseur, dat is de bedoeling. Maar je ontdekt nog vaak dat hij dan toch iets anders in gedachte had. Ik groeide in het theater zelf. Voor mij was elk stuk iets volledig nieuws, ik had geen specifieke theaterachtergrond, ik was dan ook niet beïnvloed door de geschiedenis.'
Bogaerts: 'Je was al bezig met het volgende stuk als het vorige nog in première moest gaan, de ateliers moesten immers voldoende tijd hebben om alles af te werken. Zeker met kostuums. Walter Tillemans maakte veel grote spektakels met zesentwintig soldaten en zo. Je had dan geen tijd om repetities te volgen, je was permanent bezig om de pasmomenten van de acteurs te regelen. Wij zorgden ook voor de aankoop van de stoffen bijvoorbeeld, dus als er een metertje te kort was liep je weer naar de winkel. Hoewel we er vroeg aan begonnen, kwam het decor vaak pas in de laatste week binnen.'
Maeckelbergh: 'Ik werkte graag met valse perspectieven, om het gevoel te geven van een grotere ruimte. Dan is decor nuttig, maar in essentie is het niet nodig. Het is hetzelfde als in een huis, daar heb je ook niet echt decoratie nodig, maar het geeft niet enkel een atmosfeer, het is ook de stempel van de gebruiker. De scène heeft ook zonder acteur iets te vertellen. Een kostuum of een decor kunnen helpen om een punt te maken. Men spreekt over *vormgevers*, maar ik zou het eerder *vormnemers* noemen. Je ziet iets en je denkt: 'Daar wil ik iets mee doen.' Soms maak je zelfs een scenografie in functie van een materiaal. John, ik herinner me jouw verhaal met de eierdozen.'

Jerome Maeckelbergh:

'Men spreekt over vormgevers, maar ik zou het eerder vormnemers noemen.'

Bogaerts: 'Ja, *De Vliegen* van Sartre, in regie van Leo Madder (1986). Hij wou iets met beelden van Picasso, en het moest een woongemeenschap worden, en dan weer iets anders. We vonden maar niets tot ik mijn ijskast opendeed en een doos eieren pakte. Toen dacht ik: dat is het! We hebben het zo gebruikt. Het stond op wielen, soms werd het een god, dan weer iets anders.'
Maeckelbergh: 'Dat is boeiend aan abstracte vormen, je kan er veel verschillende zaken mee doen. Antonin Artaud moet ooit gezegd hebben: 'Als je een zwaard in de tweede scène niet nodig hebt, moet je het ook in de eerste niet dragen.' Soms, als ik een fout zie in producties van anderen, denk ik: er zit een ontwerper achter, dus er moet hier een bedoeling achter zitten. En dan kom ik bedrogen uit, want is het gewoon ... een foutje. Dikwijls had ik op repetities het gevoel dat mijn werk onnodig was. Dan zie je acteurs in hun dagdagelijkse kleren en je gelooft al in wat ze brengen. Wat zit ik hier met al die dingen die ik ontworpen heb? dacht ik dan. Dìt is toch alles wat je nodig hebt!'
Bogaerts: 'Ik heb wel een paar keer gezegd: 'Gooi dat maar weg, het staat daar niets te doen. Het staat niet in de weg, maar *less is more*.' In Haifa (Israel) had ik dat eens met een Tjechov. Een overdonderend decor ,op zijn *Israelisch–Russisch*. Zaterdagmiddag was er een snelle doorloop. De ene actrice met enkel haar rok aan, de andere een sjaal want daar speelde ze veel mee. En ik zei: 'Gooi al die kostuums weg'. De regisseur daarop: 'Dan denken ze dat ik *Duits* theater aan het maken ben!' Maar het was zo juist: de tekst zat juist, de actie zat juist, dus alle kostuums waren overbodig. Een rok, een hoed, een sjaal, meer heb je niet nodig, het is als bij een klein kind.'
Maeckelbergh: 'Als je geen fouten ziet betekent het dat het stuk zo goed is dat de fouten onzichtbaar worden. *Als het stuk u pakt dan pakt het u*, en dan dwaal je niet af naar het licht of zo.'
Bogaerts: 'Soms kijk ik wel: hoe doen ze dat, vanwaar komt



↑ RichardIII

dat?'
Maeckelbergh: 'Maar dat is niet anders dan als ik naar een schilderij kijk. Dan kijk ik ook naar de techniek…'

Wanneer kwam de erkenning?
Bogaerts: 'Jos Van Elewijck (Antwerps schepen voor cultuur) vond dat je geen ontwerpers nodig had. Tot Bert van Kerkhoven (directeur van de KNS) me op de loonlijst zette. Toen was het een beroep! Daarvoor sprak men van decorateurs, wat meer doet denken aan iemand uit een meubelwinkel die de juiste gordijnen helpt kiezen.'
Maeckelbergh: 'Het was vechten om erkenning, het begrip *scenografie* - als geheel theaterbeeld, inclusief geluid en licht - is pas later ontstaan. We werden gezien als decorateurs, van het Franse *décorer:* versieringen aanbrengen. Toen we in 3D gingen werken veranderde het. Men sprak wel van kostuum- of decorontwerper. Ik was decorontwerper maar deed voor de helft van mijn producties ook de kostuums, al voelde ik me niet echt een kostuumontwerper omdat ik vond dat ik te weinig van de stoffen en de fabricage kende. Ik kon dan wel mooie tekeningen maken, maar daarom kon ik nog niet in discussie gaan met het kostuumatelier. Elke scenograaf moet weten wat de technische mogelijkheden zijn om te kunnen discussiëren met de uitvoerders.'

Beide mannen merken wel op dat zeker bij amateurs het respect groot is.
Maeckelbergh: 'Je hoort daar nooit: 'dat kan niet'. Dat is zalig. Ik heb bij amateurs zelfs zaken kunnen realiseren die in het beroepstheater onmogelijk waren, omdat het budgettair niet haalbaar was. Ze hebben immers een hele vereniging van vrijwilligers. Ze naaiden voor mij ooit eens een bamboebos

John Bogaerts: 'We lazen veel tijdschriften en gingen met Walter Tillemans kijken bij internationale gezelschappen, zoals het Berliner Ensemble.

met mouwen aan mekaar zoals geen enkel professioneel gezelschap dat kan betalen. Ook regisseurs hebben hun vak vaak "geoefend" in het amateurcircuit.'
Bogaerts: 'Ik ben zo met regisseur Herman Fabri begonnen bij een liefhebberskring - ik noem het liefhebbers eerder dan amateurs, dat is juister. Liefhebben is ook een kunst. (Als je Tom Lanoye over zijn moeder hoort spreken die speelde bij de liefhebbers …) Dat was heel plezant. Hij kwam altijd vragen

of ik wilde meewerken. Uiteindelijk gaf ik toe, maar dan alleen voor het decor. Dat werd gemaakt door een duivenmelker. Die had een groter atelier dan de Stadsschouwburg! En hij kon elke tekening lezen. De hovenier maakte tafels en stoelen. Mensen die allemaal hun vak kenden! Ze zijn ook fier om met een bekend figuur te mogen werken. Dan krijg je een goeie ploeg en is er wederzijds respect.'

Hoe kwam de grote evolutie er?

Bogaerts: 'We lazen veel tijdschriften en gingen met Walter Tillemans kijken bij internationale gezelschappen, zoals het Berliner Ensemble. De regisseur keek hoe de acteurs speelden en wij keken naar de vormgeving. We hadden in het Berliner Ensemble een witte rondhorizon gezien. Het gaf eindeloze discussies met de belichter: dàt kon niet! We gingen de spots ook zichtbaar hangen. Voor ons was dat een stijl, maar voor de belichters kon ook dat niet: we waren toch geen fabriek? Belichters hadden helemaal geen theateropleiding. Ze gingen wel op zoek naar ander materiaal als wij het ergens gezien hadden. Zo ging het stapje voor stapje vooruit.'

Maeckelbergh: 'Maquettes werden toen bijna alleen gebruikt in grotere theaters, opera's en zo. Wij begonnen er ook mee, maar we werden er zeker niet extra voor betaald. Marcel de Bie en Jan Verbist waren regisseurs die vonden dat dat anders moest. Ze hadden contacten in de internationale theaterwereld en vroegen af en toe een artiest om een ontwerp te maken.'

Maeckelbergh: 'Ik vond dat de jeugd recht had op dezelfde kwaliteit als de volwassenen, en begon dus ook daar in 3D te ontwerpen. En niet alleen figuratief, ook meer abstract. We gingen op zoek naar nieuwe materialen. En er was altijd het gevecht met de uitvoerende technici. Als je er tegenin wilde gaan moest je kunnen bewijzen dat iets wel kon. Steeds maar bijleren dus. Je bent dan jong en overtuigd dat alles kan, en je gaat zoeken, waardoor je vanzelf leert.'

Bogaerts: 'De kleine gezelschappen waren de eerste die in 3D werkten. Uit noodzaak.'

Maeckelbergh: *Kamertheater* was inderdaad meestal niet meer dan een kamer, coulissen zouden daar teveel plaats innemen. Dan ga je vanzelf naar 3D, en changementen à vue uitwerken. Dat is vaak mijn verwijt aan studenten: ze maken mooie beelden, maar beseffen niet dat ze ook de overgangen moeten voorzien. Er wordt amper nog met changementen achter doek gewerkt, als er al changementen zijn natuurlijk. Meer en meer vormt het licht het changement. Ik kan niet ontwerpen zonder licht in mijn hoofd. Eerst komt het licht en dan de rest. Ik denk bij aanvang veel in blokken die je kan verschuiven op de scène, en beïnvloeden door het licht. Daarna vul ik die blokken in met andere vormen.'

Bogaerts: 'Wat het Toneelhuis doet is formidabel: herleid tot het minimum.'

Maeckelbergh: 'Er is nu te veel naar het technische overgeslagen. Waar ik de kriebels van krijg is de versterking

↑ Heauton

van stemmen. Je hoort niet meer waar de acteur zich bevindt en er is geen natuurlijke klank meer. Technische middelen worden ook nog te vaak als speelgoed ingezet. Zo zag ik een voorstelling van Guy Cassiers (*Bloed en rozen,* 2011) die graag projectie gebruikt. Gilles de Rais spreekt naar de ene coulisse en de koning van Frankrijk naar de andere coulisse. In de projectie spreken hun twee hoofden tegen elkaar. Maar niemand luisterde naar de dialoog omdat iedereen zat uit te zoeken hoe ze dat deden. Dat leidt dus alleen maar de aandacht af.'

'Natuurlijk zijn die projecties soms ook *to the point*. Gilles de Rais zelf staat bijvoorbeeld onbeweeglijk tegen een coulisse aan. Alleen zijn gezicht wordt groot geprojecteerd, in profiel. Het gegroefde gezicht van Johan Leysen, bijna abstract, als een bliksemschicht. Jeanne d'Arc staat onder die projectie. Dat is een sterk beeld. Het geeft het idee dat hij haar in zijn macht heeft, dan heb je een bedoeling met dat beeld. Anders is het maar 'Zie eens wat ik allemaal kan'.

Bogaerts: 'De acteurs moeten nu wel op hun kruisje staan, anders zijn ze uit beeld (van de camera). Ze worden herleid tot figuren in een *Playstation*.'

Maeckelbergh: 'Maar dat kan veranderen. Binnenkort hebben ze misschien camera's op GPS en dan is het probleem van de baan.'

Bogaerts: 'Eigenlijk is het terug tweedimensionaal.'

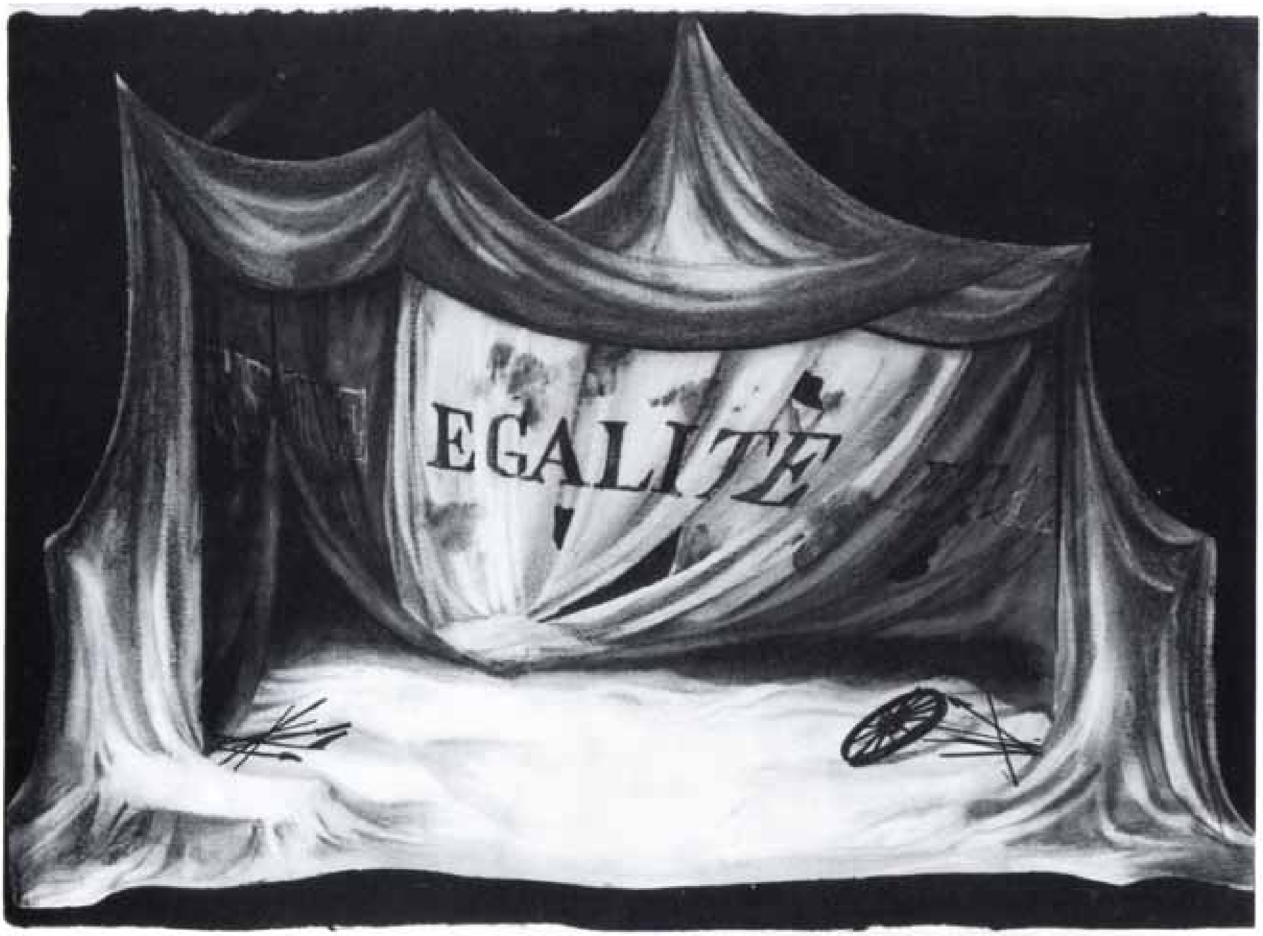
Maeckelbergh: 'Ah ja, plat hè! Soms weet je niet of je naar theater of naar een film kijkt.'

Bogaerts: Maar ik denk dat ze dat nu willen: dingen die bewegen, dat is de generatie.'

Maeckelbergh: 'Het is dan toch juist interessant om iets anders te geven? Zodat ze iets anders zien en dat het niet alleen maar TV of Film is?'. 'Pas op: 2D moet je niet afschrijven als passé. Het is een stijl en die kan eventueel terugkomen.'

Bogaerts: 'Als ik dan *Sprakeloos* van Tom Lanoye zie, daar ben ik kapot van, zo perfect. Die gast staat daar drie uur op zijn eentje uit zijn boekske voor te lezen, voor te spelen.'

Maeckelbergh: 'Ja, de kracht van de acteur is toch nog steeds het belangrijkste.'



↑ **Dantons dood,** *1978*

Bogaers: 'Dat ìs dan geen acteur, maar die heeft u zo vast.'

Hoe komt een ontwerp tot stand?
Maeckelbergh: 'Men vraagt me vaak of ik anders ontwerp voor jeugdtheater dan voor volwassenen. Mijn antwoord is altijd dat ik ontwerp voor mezelf. Welk beeld heb ik in gedachte? Belangrijk is dat het verzorgd is, zeker voor kinderen. Het gaat niet op dat je kinderen een *minder* product voorschotelt. Het moet inventief en af zijn. In de meeste gevallen konden we zelf uitmaken hoe het beeld er ging uitzien, maar soms bepaalde de regisseur de stijl. Zo gaf Jan Verbist aan dat een bepaald tienerstuk al moeilijk genoeg was en dat een abstract beeld er te veel aan zou zijn. We pasten het ontwerp aan en het werd een realistisch stuk. We werkten in verschillende stijlen door elkaar, het was immers opdrachtwerk. Soms abstract, maar soms ook een barokdecor, bijvoorbeeld. Er zit waarschijnlijk wel een eigenheid in mijn werk, maar dat is eerder onbewust. Het was nooit bedoeld als een eigen stijl.'
Bogaerts: 'De regisseur is de spermadonor en wij maken de reis. Als er voldoende vertrouwen is kan je binnen de grenzen je ding doen. Je moet ook weten wie waar sterk in is, en waar je elkaar aanvult. Bij het eerste voorontwerp weet je dan of het juist zit. Ik ben ook wel eens helemaal opnieuw moeten beginnen. Maar meestal zit het wel goed. Als ik het niet eens was met het eindresultaat weigerde ik mijn naam eronder te zetten, dan kwam ik niet groeten en was het niet *van mij*. Dat is meermaals gebeurd.'

Wat is de beste herinnering?
Maeckelbergh: 'Moeilijk. Is heel relatief. Ik heb een goede herinnering aan D*e tovenaar van Ozstayen* (1995). Niet alleen om het resultaat, maar ook omdat het proces zo zwaar was en het doek toch opging. Het had zeer gedaan, maar het ei lag er. Ik had nog veel meer in mijn hoofd, maar dat weet het publiek natuurlijk niet.'
Bogaerts: 'Voor mij twee producties, wel niet zo geweldig ontvangen: een samenwerking met Karl Georg Kaiser, een Duits regisseur. Fenomenaal, een geweldige verbeelding. Het eerste was *De drie zusters* (1994) - met een glazen achterwand en een tafel die kantelde. Voor hem was het stuk, *De drie zusters,* een apocalyptisch schip dat zinkt. En dus kantelde alles. Met veel camouflage en zo, heel bizar. Het tweede was *Roberto Zucco (1997)*, dat technisch catastrofaal werd. In die tijd mocht je de première niet uitstellen, welke

problemen er ook waren. Het was mijn eerste decor met hydraulische pompen. Ook hier ging het over een wereld die in elkaar stuikte, met het vlot van de Medusa dat naar alle kanten kantelde. Na drie dagen viel het systeem in panne en niemand kon het repareren. We hebben het dan in een vaste stand gezet, een hellend vlak, en zijn zo gaan spelen. Ik heb er nog foto's van en een video mét de bewegingen. Ik werd er gek van! Dit waren de twee meest waanzinnige projecten: een fase in de scenografie waarbij we allerlei nieuwe technieken uitprobeerden om bewegende beelden te maken in werkelijkheid.'

En de slechtste herinnering?
Maeckelbergh: 'Dezelfde!'
Bogaerts: 'Ja, dat decor dat niet werkte, en daarnaast alles waar ik mijn naam niet heb ondergezet.'
Maeckelbergh: 'Het is eigenlijk een absurde vraag. Elke productie waar je aan bezig bent is de beste, tot het première is. Daarna denk je: dat en dat kon beter.'

Hadden jullie willen verder werken?
Bogaerts: 'Ja, het is jammer dat het gedaan is. Maar met Blauwe maandag bijvoorbeeld, dacht ik: dat zit er niet in, die denken anders. Het Toneelhuis heeft mij niet meer nodig. Maar zoals in Lier, met liefhebbers, die zouden niet liever willen. Daar zou ik nieuw leven willen inpompen. Om waardig te kunnen sterven.'
Maeckelbergh: 'Ik ben bijna verplicht om te stoppen om financiële redenen. Ze accepteren mijn contractvoorwaarden niet meer. De budgetten zijn zogezegd te klein, de vergoedingen die ze voorstellen zijn bijna dezelfde als dertig jaar terug. En *enkel een idee leveren*, zoals ze soms durven vragen, zie ik niet zitten. Het is een beperkte wereld, en ze kennen je snel als *steenezel* die niet wil toegeven ...'
Bogaerts: 'Veel gezelschappen hebben onvoldoende budget, ze vragen dan een ontwerper die ook kan lassen en timmeren.'
Maeckelbergh: 'Ze kunnen altijd wel een regisseur betalen! Ik ga er van uit dat je toch minstens tachtig procent van de gage van een regisseur moet kunnen krijgen.'

Is scenografie een onderschat beroep?
Bogaerts: 'In dit apenland zeker wel, maar in Engeland en zo, daar heb je nog steeds scenografen! En bij *musicals* natuurlijk, daar heb je echt iemand nodig die het allemaal kent!'
Maeckelbergh: 'Voor serieuze producties kan je niet zonder. Vooral met gespecialiseerde zaken als video, dan heb je naast de ontwerper nog een specialist nodig om het te kunnen realiseren. De groep wordt steeds groter. Ik vraag me dan af: kan je daar nog een geheel van maken, want iedereen werkt op eigen houtje? Er zijn overal problemen. In Engeland, toch een groot scenografie-land, komen honderden scenografen per jaar uit de opleidingen. En slechts een klein percent vindt zijn weg in het beroep. De budgetten worden overal verminderd, dus iedereen moet vechten voor zijn brood. Dat is altijd wel zo geweest. Mijn grootste inkomen kwam eerder van special props (rekwisieten) en beeldhouwwerk dat ik voor bepaalde producties maakte. Waar mogelijk kwam er dus ook beeldhouwwerk in mijn ontwerpen voor …'

↑ **Frankenstein**

Iets meegeven aan de jonge generatie?
Maeckelbergh: 'Het zou goed zijn als jonge scenografen een tijdje meedraaiden in een atelier. Ze zullen in het begin zeker met lowbudget-producties te maken hebben. Daarmee leren ze wat het is om je fantasie naar de mogelijkheden te zetten. Een klein budget is geen beperking, het is het aanscherpen van 'Ik doe dat, ik maak dat, niet met mij!'
Bogaerts: 'Ogen en oren openhouden. En uw handen gebruiken.'
Maeckelbergh: '... en breed kijken, ik ging naar bouwbeurzen en zo, om nieuwe materialen te leren kennen.'
Bogaerts: 'Alles meenemen, een amalgaam van producten. Alles gezien hebben, en daar een hutsepot van maken.'
■

GRENZELOZE RUIMTE

tekst Marnix Rummens

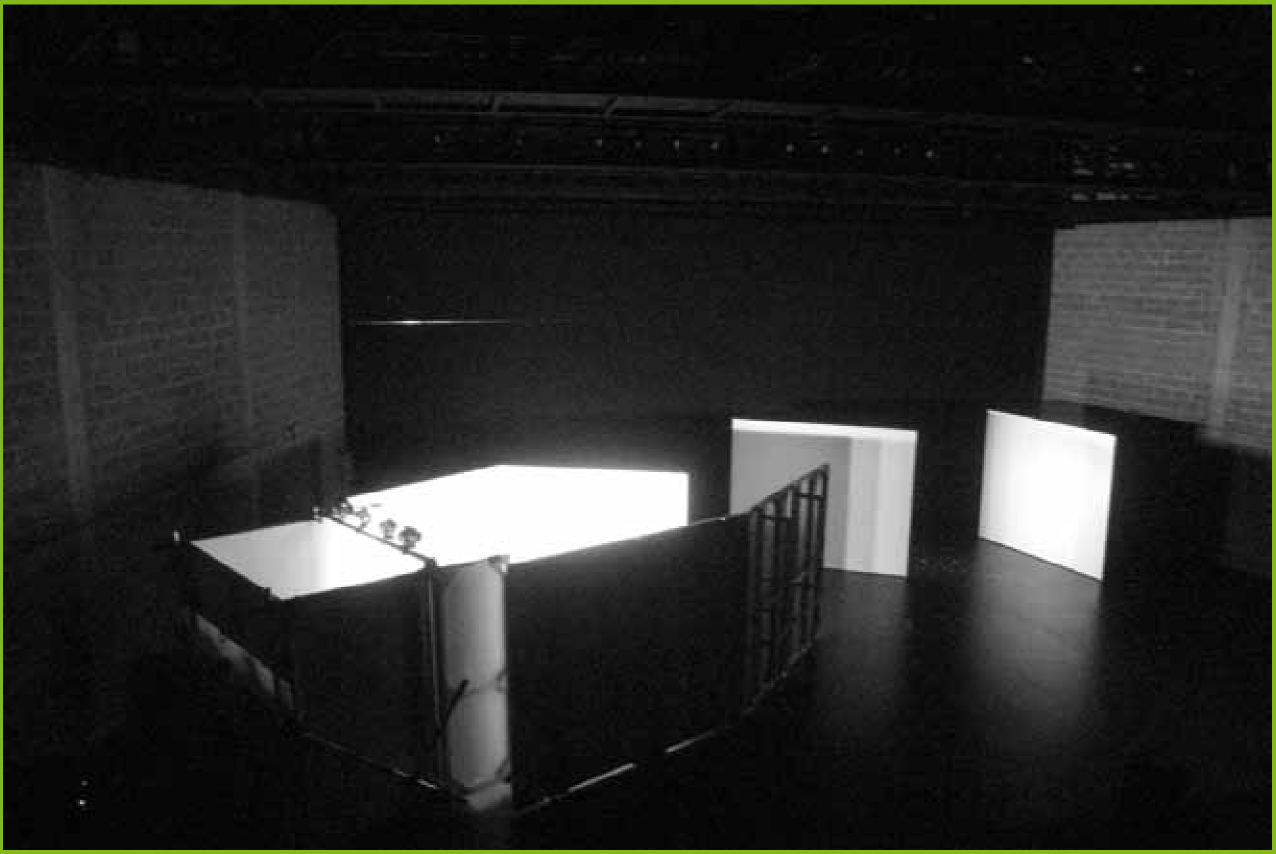
Een interview met Erki De Vries

De grenzen van ons ruimtelijk gevoel, dat is wat beeldend kunstenaar Erki De Vries opzoekt in zijn werk. Zijn uitgepuurde omgevingen van verglijdende muren vormen labyrinten waarin de toeschouwer zijn oriëntatie verliest. Dat die interactieve installaties ook een boeiende performatieve kant bezitten, bewijzen zijn vele samenwerkingen met choreografen en theatermakers. Tijd voor een gesprek over de wisselende rol van beeldend kunstenaar en scenograaf. Met de ruimte als actieve tegenspeler.

Door je opleiding aan Sint-Lucas Antwerpen en het HISK heb je een duidelijke achtergrond als beeldend kunstenaar. Hoe kwam je met podiumkunsten in contact?
Van jongs af aan ben ik erg geboeid door dans en theater. Wat me al snel fascineerde aan podiumkunst is het feit dat je als toeschouwer wordt ondergedompeld in een fictieve ruimte. Ook het aspect van tijdsverloop interesseert me: het podium biedt een plek om evolutie en verandering te ervaren op een meer fysieke en directe manier dan beeldende kunst of zelfs film dat kan. Het leunt nauw aan bij wat ik als beeldend kunstenaar probeer te doen: omgevingen creëren die op een heel concrete manier vragen oproepen. Toen ik tijdens een festival in het STUK een dag kon samenwerken met de Turkse choreograaf Mustafa Kaplan, bleek dat ons onderzoek heel gelijklopend was. In beide gevallen vertrekt het van de vraag hoe het lichaam in relatie staat tot zijn omgeving. Die ontmoeting lag aan de basis van twee producties met het gezelschap Taldans: *Graf* (2006) en *Documan (2009).*

Je werkte sindsdien mee aan heel aparte voorstellingen. Toch wordt je scenografisch werk gekenmerkt door een duidelijke lijn. Wat is voor jou het verbindende element?
Zowel in mijn installaties als in mijn scenografieën onderzoek ik de ruimte, en hoe we die als mens ervaren. Hoe staan we in relatie tot onze omgeving en hoe beïnvloedt die omgeving ons? Ik puur de ruimte uit tot architecturale basisvormen en verhoudingen die niettemin heel herkenbaar, zelfs archetypisch overkomen: muren, raam- en deuropeningen, hoeken. De omgevingen die ik bouw zijn op mensenmaat gemaakt, waardoor je als toeschouwer steeds een soort van betrokkenheid of verbinding voelt. Maar door veranderingen aan te brengen – ik laat muren bewegen bijvoorbeeld, of werk met projecties - gaat het publiek zijn grip op de ruimte verliezen. Dat maakt dat je evidente uitgangspunten over ruimte moet gaan herbekijken, zoals de veronderstelling dat ruimte een statisch gegeven is. Ik benader ruimte op een dynamische manier, als onderdeel van een proces, en ga op zoek naar tussenruimtes.

Wat wil je met die tussenruimtes bereiken bij je publiek?
We proberen de wereld rondom ons te vatten in statische categorieën, terwijl alles eigenlijk steeds evolueert. Hoe je het ook bekijkt, alles maakt deel uit van fysische processen van groei, verandering of verval, op grote of kleine schaal. Ik wil die processen weer zichtbaar maken, want net in dat contrast zit veel poëzie. Op die manier leg je ook bloot hoe we als mens waarnemen en hoe die perceptie onze werkelijkheid bepaalt. We gaan er soms teveel van uit dat de wereld is zoals we hem interpreteren, en we vergeten hoeveel ons perspectief de wereld kleurt. Door de ruimte vanuit verschillende



invalshoeken te benaderen, of te tonen in verschillende stadia van een evolutie, laat ik de toeschouwer op een nieuwe manier kijken naar zijn omgeving.

Hoe verhoud je je als autonoom kunstenaar tot de rol van scenograaf?

Als beeldend kunstenaar ben ik bezig met een duidelijk onderzoek. Het is belangrijk om dan samenwerkingen aan te gaan met makers wiens interesse gelijk loopt. Eerder dan uitvoerend te werken, zoek ik naar een autonoom werkgebied binnen een samenwerking. Het kan heel inspirerend zijn om vanuit verschillende disciplines een gemeenschappelijke interesse te onderzoeken. Bij de creatie van *Birdwatching* (2009) met Benjamin Vandewalle was het erg boeiend om de relativiteit van ruimtes live op scène te onderzoeken met performers. Het publiek werd rondgereden op een platform door een doolhof van langzaam bewegende muren. Met die elementen kon je de meest vreemde ruimtelijke paradoxen vormgeven. Wanneer een muur en het platform aan dezelfde snelheid voortbewegen lijkt alles bijvoorbeeld stil te staan. Tot er een danser tussenbeide komt die een ander tempo aanneemt. Dan verschuift je perspectief weer volledig. De relatie tussen mens en ruimte is soms veel helderder te vatten in een choreografie dan in een installatie waar het publiek vrij in en uit loopt. Al moet je wel vaker compromissen sluiten bij voorstellingen. Ik ben blij dat ik het samenwerken en het individuele atelierwerk kan combineren.

Ik probeer letterlijk een tegenspeler te creëren, een setting die actief invloed uitoefent op de performers én op het kijkgedrag van het publiek. De regisseur keek hoe de acteurs speelden en wij keken naar de vormgeving.'

Het lijkt alsof scenografie zich verzelfstandigt in je werk, net zoals dans zich van muziek emancipeerde in de jaren '80. In plaats van een illustratieve omgeving te creëren, scheppen je tussenkomsten een soort van kader dat andere spelregels of parameters introduceert.

Ja, tot op zekere hoogte wordt mijn scenografie een zelfstandig onderdeel van de voorstelling. Al moet ze meestal wel geactiveerd worden door de choreografie. Ik probeer

letterlijk een tegenspeler te creëren, een setting die actief invloed uitoefent op de performers én op het kijkgedrag van het publiek. Dat is heel duidelijk in de set die ik bouwde voor *Portrait (2012)* van Thomas Ryckewaert. Door het spelen met materialen als gordijnen, mat en donker glas kon ik de manier waarop het hoofdpersonage in beeld werd gebracht vergaand manipuleren. Samen met de belichting werd zo een complex spel van schaduwen, schimmen en reflecties mogelijk. Voor *One / Zero* (2011) van Benjamin Vandewalle bouwde ik twee mobiele kamers die volledig open plooiden: zowel ruimte als performers werden dan vanuit verschillende posities zichtbaar, als in een soort kijkdoos.

Ik werk heel graag met bouwmaterialen zoals hout, kartonplaten (falcon boards), stellingen en ander constructiemate-riaal. Dat is een rechtstreeks gevolg van mijn voorliefde voor architecturale basisvormen.

Evolueer je op die manier niet van scenograaf naar *maker*?
Geleidelijk aan gebeurt dat, ja. Bij mijn eerste samenwerking met Taldans in 2006 was een podiumvoorstelling voor mij betrekkelijk nieuw. Zo'n voorstelling verloopt complexer want je werkt met meer mensen samen, het gaat vaak om grotere projecten, je hebt per definitie een tijdsverloop en dus dramaturgische opbouw. Stilaan deed ik ervaring op. Ik leerde rustig het medium en ook de sector kennen en weet nu zelf beter wat ik wil onderzoeken op scène. Met *Welcome to the Jungle* (2012) van Andros Zins-Browne werk ik nog echt als scenograaf, dit keer aan een doolhof van spiegels en licht waar de toeschouwer zelf zal doorlopen. Maar bij de creatie van *Territoria* (2013) met An De Donder en Freija Van Esbroeck sta ik meer in de positie van maker omdat we samen de thematiek bepalen. Ik voel ook de honger om een soloproject op te zetten. Dat kan een interactieve installatie zijn met een interne dramaturgie. Of anders toch weer een samenwerking met een choreograaf, maar dan meer en meer binnen contouren die we samen opstellen.

Is er een wisselwerking tussen je werk als scenograaf en dat als beeldend kunstenaar?
Jazeker, zowel technisch als inhoudelijk beïnvloedt het ene project rechtstreeks het volgende. Ik put voor mijn scenografieën veel uit eigen werk. In de video-installatie *Performing Space* (2006) begon ik een bestaande ruimte te animeren door middel van een bewegende projectie ervan op

diezelfde ruimte. Dat was voor mij de basis van *Birdwatching* en *Homo Sapiens* (2010): ook daar treden de muren in beweging. Die inhoudelijke inbedding van een scenografie in een individuele artistieke praktijk lijkt me erg belangrijk. Want ze brengt een eigen poëtica binnen de voorstelling, en zorgt voor een bijkomende gelaagdheid. Vaak komen scènische ideeën ook voort uit concepten die ik nog niet kon realiseren in een zelfstandige context. Met Tim Vets probeerde ik een tijdlang om ruimtes electronisch aan te sturen, zoals in de installaties *City Lights* en *Deflector*. Met *Pure Data* - een open source versie *max msp* - schreven we generatieve programma's die de onderdelen van de installatie volgens een heel complex en organisch patroon lieten bewegen. Maar machinerie en software brengen een enorme technische workload met zich mee, en leggen ook serieuze beperkingen op. Sommige zaken kan je nog het best live realiseren, met mensen.

Beïnvloedt je scenografie op haar beurt je installatiewerk?

Vanuit de samenwerkingen ga ik mijn eigen onderzoek op nieuwe manieren bekijken. Of tijdens het creatieproces ontstaat er een idee dat uiteindelijk niet gerealiseerd wordt, maar waarmee ik wel zelf aan de slag kan in een ateliercontext. Met *Territoria*, een project waar ik nu aan werk, combineer ik beide manieren van werken. Samen met fotograaf Pieter Huybrechts ontwikkel ik een beeldend kunstproject waarin foto's van een installatie in nieuwe installaties worden ingezet. Tegelijk zijn die ruimtes en maquettes een voorstudie voor de scenografie van een voorstelling. Samen met Freija Van Esbroeck probeer ik een deel van de ruimte te vatten in een animatiefilm om die als een digitale *trompe l'oeil* te integreren in de scenografie.

Is er naast het samenwerkingsverband en de meer toegepaste context nog een verschil tussen werken aan een scenografie of aan een installatie?

Het vertrekpunt ligt anders. Voor eigen installaties vertrek ik meestal uit een persoonlijke fascinatie. Voor werk in de podiumkunsten maak ik veel meer gebruik van verwijzingen naar de canon van de beeldende kunst. Dat is nodig om ideeën te communiceren in een groep, en in de context van

Die wisselwerking tussen maken en bedenken, het fysieke en het mentale, tussen het technische en het artistieke, dat is de manier waarop ik het liefst mijn werk ontwikkel.

de podiumkunsten heeft dat ook in het eindresultaat een grotere meerwaarde. Maar in beide gevallen staat de vreugde van het zelf kunnen construeren wel centraal. Ik werk heel graag met bouwmaterialen zoals hout, kartonplaten (falcon boards), stellingen en ander constructiemateriaal. Dat is een rechtstreeks gevolg van mijn voorliefde voor architecturale basisvormen. Van zodra het basisconcept helder is hou ik ervan om heel empirisch te werken. Vanuit een specifieke vraag - zoals: wat doet bewegend licht met de ruimte?- begin ik dan te experimenteren met materiaal. Die wisselwerking tussen maken en bedenken, het fysieke en het mentale, tussen het technische en het artistieke, dat is de manier waarop ik het liefst mijn werk ontwikkel.

Alles is constructie, en constructie kan aangepast worden, er bestaan geen vaststaande feiten.

In *Portrait* en *Territoria* roepen je fysieke ruimtes ook echt mentale ruimtes op, met tegelijk materiële en virtuele aspecten. Hoe werkt dat precies?

Door ruimtes te abstraheren speel je sowieso in op een mentaal proces. Abstracte vormen herinneren altijd aan een concreet object, en je kan ze meestal met verschillende zaken in verband brengen. De combinatie met digitale projecties versterkt dat alleen maar. Tegelijk werken onze hersenen op zich ook heel ruimtelijk. Aparte hersencellen en -gebieden treden in verbinding tijdens de meest eenvoudige waarneming. De meeste hersenprocessen voltrekken zich volgens ruimtelijke parameters: we spreken ook van *geestesverruiming*, *gedachtesprongen*, *associaties* en *verbindingen*. Bij het zien van een uitgepuurde structuur of constructie leg je makkelijk de link met mentale processen, omdat synthetiseren de basisactiviteit is van ons brein. Als lichtverschuivingen, verplaatsingen, reflecties en projecties die abstracte ruimte dan in beweging zetten, wordt niet alleen je oriëntatiegevoel op het spel gezet. Je lijkt ook haast getuige van een mentaal denkproces. Dan wordt de ruimte ook voor het publiek een *tegenspeler*: het zet de kijker aan om actief zijn eigen vooronderstellingen te herbekijken.

Dus met de deconstructie van de ruimte probeer je onze mentale constructies tastbaar te maken?
Ik hoop de toeschouwer meer bewust te maken hoezeer wij vaste vormen of eigenschappen toekennen aan alles wat rondom ons beweegt, hoe onze ervaring onze wereld stuurt. In het voelen van het artificiële daarvan zit veel hoop, omdat het meteen ook de maakbaarheid ervan aanwijst. Wie uitgedaagd wordt om iets te herdefiniëren wordt zich bewust van de mogelijkheid om te veranderen. Alles is constructie, en constructie kan aangepast worden, er bestaan geen vaststaande feiten. We moeten leren omgaan met die dynamiek, de juiste flexibiliteit vinden. Ik geloof dat kleinschalige ervaringen verstrekkende consequenties kunnen hebben. Met mijn installaties hoop ik vooral dat potentieel, die *bewegingsruimte* voelbaar te maken. ■

Beeldende kunst:

Residentie & expo / Erki De Vries & Pieter Huybrechts
12/03 - 07/04/2012, Lokaal 01, Antwerpen

Territoria / Erki De Vries & Pieter Huybrechts
07-08/01/2013, STUK, Leuven

Podium:

One / Zero – Benjamin Vandewalle
22-23/11/12, Campo, Gent

Welcome to the Jungle - Andros Zins-Browne
23-24/11/2012 (première), De Singel, Antwerpen

Territoria - An De Donder, Erki De Vries & Freija Van Esbroeck
07-08/01/2013 (première), STUK, Leuven

Meer info:
www.erkidevries.net

→ **Palais égyptien,** *1921*

DE ZWANENZANG VAN EEN ILLUSIE

tekst Bruno Forment

De historische decors van de Kortrijkse Schouwburg

Van de Barok tot diep in de twintigste eeuw hielden theaters repertoiredecors bij voor jarenlang hergebruik. Behalve interieurs in velerlei gedaanten bevatte de typische stock een geschilderde tuin, bos, marktplaats en dorpsplein. Ontelbaar zijn de kaskrakers die hun wereldpremière beleefden in dergelijk prefabmateriaal. Jammer dat het eeuwenoude fenomeen zo bitter weinig materiële sporen naliet, tenminste daar waar je ze zou verwachten: in de magazijnen. Foto's, tekeningen en inventarissen zijn er wel in overvloed, en her en der overleeft nog een schaalmodel of afzonderlijk decorelement – in Brugge bijvoorbeeld, en in Heverlee en Lier. Maar van de vele honderden sets zelf, waarvoor ooit zo diep in de portemonnee werd getast, blijft amper een representatief staal over.

→ **Forêt asiatique,** *1921*

Er werd ook weinig onderzoek verricht naar het illusionistische decor en de individuele schilders die ze schilderden. Waarom zagen kunstpausen als Théophile Gautier een 'art vaste et profond' in die illusies van waterlijmverf op linnen? Vanwaar de langdurige en wijdverbreide populariteit van een scenisch model dat nadien zo verguisd zou worden? Antwoord op die vragen biedt dé Vlaamse uitzondering op de regel: de historische decorcollectie van de Kortrijkse Stadsschouwburg. Sinds 2008 probeer ik dit enigmatische erfgoed te doorgronden, en ik kwam alvast tot enkele onverwachte conclusies.

Verrassende rommel

Wie de Kortrijkse Stadsschouwburg ooit via de artiesteningang aan de Hazelaarstraat betrad, kan ze onmogelijk hebben gemist: de baaien met statige zetstukken, sommigen tot zes meter hoog. Het vraagt enige verbeelding om schoonheid te ontwaren achter het bestofte linnen en raamwerk. De zolderruimte, pal boven de *decorzaal*, biedt een even troosteloze aanblik: tientallen kleinere schermen en rekwisieten, waaronder een regen- en windmachine, liggen er te wachten op aandacht. In de eerste onderscène ruilen drieënveertig opgerolde fonddoeken en friezen hun broze verflagen stilaan in voor binnendwarrelend vuil, in de kelderruimtes schreeuwen toneelmeubilair en belichtingsmateriaal om inventarisering. Het Kortrijkse Stadsarchief houdt sinds drie jaar ook nog eens honderdveertien chassis in quarantaine omwille van het asbestpapier op hun rug.

Een heel ander plaatje valt te bekijken in de rechtergang van de Schouwburg, op het gelijkvloers tegenover de mannentoiletten. Drie kaders met telkens twaalf sepiafoto's tonen er een portie scenografische glorie: de *décors de répertoire* van de Kortrijkse Stadsschouwburg. Hectares *trompe-l'œil* met een toenmalig prijskaartje van honderdduizend Belgische frank. Op kader één staan rijk gedecoreerde salons en paleizen naast vuige gevangenissen, zolder- en boerenkamers waarin elk moment een Karamazov of Paemel kan verschijnen. Kader twee openbaart weelderig begroeide, maar desolate natuurlandschappen die de dimensies van de Schouwburgscène lijken te overstijgen – vóór 1968 was dat éénentwintig bij negenenhalve meter achter een proscenium-mond van elf meter. Het accent van de derde lijst ligt op opera, met Spaanse settings voor *Carmen* en Egyptische voor *Aïda*. Ze herinneren aan de tijd toen het operagebeuren trouw bleef aan het visuele model van hun creaties.

Eerste verrassing: bijna al wat in de drie fotokaders te zien valt, bleef bewaard. Meer nog: enkele overgeleverde elementen

- waaronder een ‘Café Momus’ voor *La bohème* en een kleine pagode voor *Lakmé* - staan niet eens op de foto’s. Tweede vaststelling: de decors van de Kortrijkse Stadsschouwburg dateren wel uit de periode 1913-23, maar hun stijl stamt hoegenaamd niet uit het Interbellum. Vele sets komen rechtstreeks uit de Belle Époque, of gaan terug op sjablonen van de romantische decorschool van Pierre-Luc-Charles Ciceri. Die eigenschappen danken ze aan hun geestelijke vader: Albert Dubosq (1863-1940). Dubosq was leerling van vier gerenommeerde Parijse decorateurs (onder wie Eugène-Louis Carpezat, zelf opvolger van Charles-Antoine Cambon, die bij de legendarische Ciceri de knepen van het vak leerde). Zelf was hij ook een gevierd decorateur met een eigen gezicht.

Maître Dubosq

Tussen 1890 en 1923 was de naam Dubosq een begrip bij theatermakers én toeschouwers. Vanuit zijn steeds groter wordende ateliers in Brussel rolde Dubosq als een stoomwals over het toneel- en operalandschap. Elk zichzelf respecterend huis had creaties van hem in de kast: zestien Brusselse theaters waaronder de Munt en het Théâtre du Parc - waar Dubosq *décorateur attitré* was -, de Opera’s van Antwerpen (Théâtre Français én Vlaamse Opera), Gent en Luik, de Stadsschouwburgen van Brugge, Doornik, Kortrijk en Oostende. Maar ook music-halls en circussen voorzag hij van decors. En met realisaties tot in Amsterdam, Boedapest, Londen, Parijs, Wenen en Laken (in het paleis, jawel) kon Dubosq op zijn zestigste z’n zaak overlaten aan Antwerpenaar Joseph Denis (van wie nog een *Bateau* overleefde in Kortrijk) en genieten van zijn pensioen in Cannes.

Eén van de Kortrijkse decors, het *Forêt asiatique* uit 1921 (zie foto), werd besteld voor de maandelijkse gastoptredens van de Gentse Opera – meer bepaald voor Léo Delibes’ *Lakmé*. De set vormt een pittoreske samenvatting van de oriëntaalse hunkeringen van de Belle Époque. Het fonddoek toont een wazige, atmosferische aquarel van een rivieroever in het hart van het regenwoud. In twee paar uitgesneden *châssis à brisure* en drie *terrains* evolueren tropische bomen, bloemen en grassen in een palet van groen naar paars, met accenten van roze. Drie friezen met uitgesneden lianen, blad per blad uitgeknipt en verlijmd op netten, stoppen het tableau bovenaan af. Niets wordt aan de verbeelding overgelaten: elk detail, elke schaduw wordt meegeschilderd, de illusie is compleet. Lumineus en verbluffend is het, zoals de burgerij het toen wenste. Een wonder dat dit fragiele ensemble een bombardement (1944), twee renovaties (1968 en 1999) en de scepsis van latere tijden overleefde.

En vandaag?

Adequate middelen voor conservatie en restauratie blijven vooralsnog uit. En dat ondanks de aanwezigheid van topstukken onder de collectie, waaronder duplicaten van lang verloren decors voor de grotere theaters van België: *Lakmé* gaat terug op ontwerpen voor Oostende en Antwerpen (1905 en 1909), het *Palais romain* (Doornik, 1913) is uniek als Comédie-Française-decor. Maar de Kortrijkse Erfgoedcel, de Kortrijkse Stadsschouwburg en ikzelf zetten een actieplan

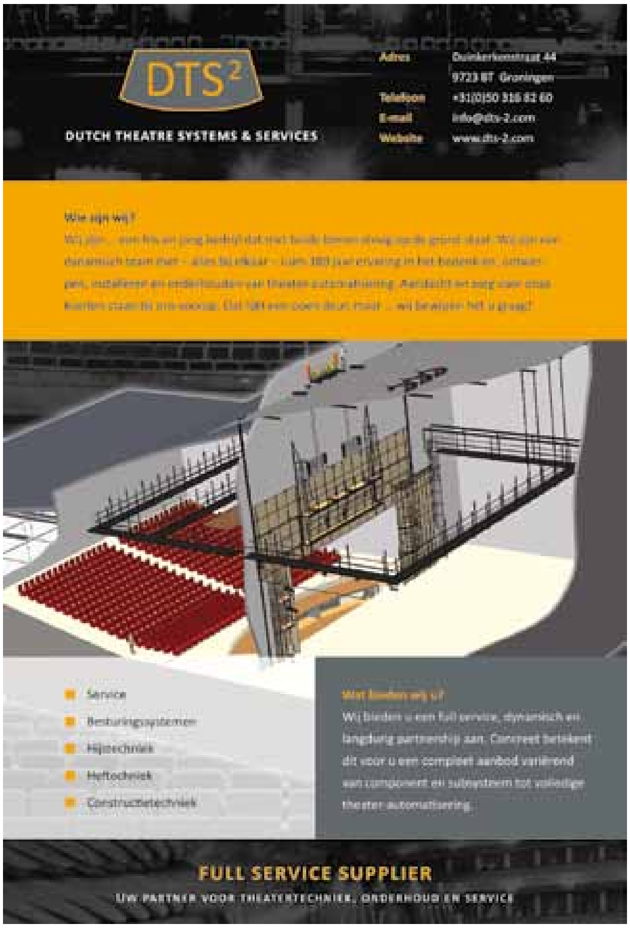
Vele sets komen rechtstreeks uit de Belle Époque, of gaan terug op sjablonen van de romantische decorschool van Pierre-Luc-Charles Ciceri. Die eigenschappen danken ze aan hun geestelijke vader: Albert Dubosq (1863-1940).

op om de schone slaapster opnieuw wakker te kussen. Eén decor wordt vandaag alvast gerestaureerd door de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen. In januari 2013 gaat de operaproductie *Artaserse* ermee in première. Vanuit de Universiteit Gent en de Vrije Universiteit Brussel zet ik verder een colloquium op om knowhow en ideeën uit te wisselen op internationale schaal. Ook binnen de Vlaamse erfgoedwereld zien we beweging: vzw *Het Firmament* werd erkend als expertisecentrum voor theatererfgoed, en een aantal topstukken worden door theaterwetenschappers van de Universiteit Antwerpen opgelijst. Hopelijk krijgt de Kortrijkse collectie daarmee eindelijk de zorg die ze verdient. Tips en opmerkingen zijn alvast van harte welkom (Bruno.Forment@UGent.be).

■

HISPEED ROLL-UP
ONGELOOFLIJK SNEL & GEMOTORISEERD OPROLSYSTEEM
STOFFEN EN SCHERMEN
VERDWIJNEN AAN EEN
SNELHEID VAN 2M/SECONDE
DMX COMPATIBEL
MAKKELIJK TE INSTALLEREN
HANDIG BIJ HET TOUREN
UNIEK TRAPLOOS
POSITIONERINGSSYSTEEM
ShowTex
AMAZING STAGE FABRICS IN MOTION
Everaertsstraat 69 • 2060 Antwerpen
T 03 236 84 40 • F 03 236 23 02
info.be@showtex.com • www.showtex.com

TWS
STAKEBRAND
technische toneelinstallaties
met
hart en ziel
voor uw theater
www.stakebrand.nl


DTS²
DUTCH THEATRE SYSTEMS & SERVICES
Adres Duinkerkenstraat 44
9723 BT Groningen
Telefoon +31(0)50 316 82 60
E-mail info@dts-2.com
Website www.dts-2.com
Wie zijn wij?
Service
Besturingssystemen
Hijstechniek
Heftechniek
Constructietechniek
Wat bieden wij u?
Wij bieden u een full service, dynamisch en langdurig partnership aan. Concreet betekent dit voor u een compleet aanbod variërend van component en subsysteem tot volledige theater-automatisering.
FULL SERVICE SUPPLIER
UW PARTNER VOOR THEATERTECHNIEK, ONDERHOUD EN SERVICE

WORLD STAGE DESIGN 2013

World Stage Design 2013 is een tentoonstelling voor internationaal performance design in opera, theater en dans én in publieke performances en kunstperformance-installaties in niet-theatrale omgevingen. De expo wordt georganiseerd door OISTAT (Internationale Organisatie van Scenografen, Architecten en Podiumtechnici).

Wanneer?
In Cardiff van 5 tot 15 september 2013. Het WSD wordt elke vier jaar georganiseerd. De eerste tentoonstelling ging door in 2005 in Toronto, de tweede in Seoul in 2009. Tijdens WSD 2013 verwelkomt het World Congres kandidaten om WSD 2017 te *hosten*.

Waar?
In het Royal Welsh College of Music & Drama. Het RWCMD bevindt zich in Cardiff in Wales. Cardiff is de jongste hoofdstad in Europa en telt net iets meer dan driehonderdduizend inwoners. Het ligt op net geen twee uur treinen van Londen en is een geliefde bestemming voor studenten: elk jaar studeren er zo'n vijfduizend buitenlanders. Het is een wakkere, kosmopolitische stad, compact en perfect te voet te ontdekken. Het RWCDM voltooit in 2012 bovendien een architecturaal markant gebouw: een hoogwaardige locatie voor podiumkunsten en tentoonstellingen.

Tijdschema:
Aanmelden voor de tentoonstelling kan vanaf nu.
Op 15 januari 2013 starten de inschrijvingen voor de Scenofest workshops
15 maart 2013: einde digitale inschrijvingen voor de tentoonstelling en de inzendingen
19 augustus 2013: vooropbouw van de tentoonstellings- en voorstellingsruimtes (de laatste is een echt theater dat op de binnenkoer opgetrokken wordt)
5-14 september 2013: WSD Scenofest
5 september 2013: werken worden geïnstalleerd
8 september 2013: opening van de tentoonstelling
10-11 september: jury komt samen
7-14 september: OISTAT Congress met de vesrchillende OISTAT commissies
15 september 2013: prijsuitreiking en afsluiten van de tentoonstelling.

Wat staat er te gebeuren op WSD2013?
Het World Stage Design bestaat uit 3 componenten.

De tentoonstelling
Het allerbeste *performance design* van over de hele wereld wordt tentoongesteld. Dat kan gaan om fotomateriaal, kostuums, tekeningen en maquettes, geluid- en lichtdesign. Maar er is ook ruimte voor interactieve items en presentaties: de tentoonstelling presenteert international performance design in de breedste zin. Van Opera, theater en dans tot events, en *performance art* op locaties.
Deelnemers worden aangemoedigd om nieuwe manieren van pesenteren te onderzoeken.
De tentoonstelling is open voor het publiek gedurende de hele duur van het evenement. Alle ingezonden werk wordt beoordeeld door een internationaal panel, gekozen uit vooraanstaande presentatoren en keynote speakers die deelnemen aan het evenement.

Scenofest
Belangrijk onderdeel van het World Stage Design is Scenofest. Scenofest werd opgestart door OISTAT en uitgebouwd in samenwerking met het Prague Quadrennial. Het valt samen met hun belangrijke presentatie van internationale hedendaagse scenografie. Scenofest is een educatief programma en omvat decorontwerp, kostuum, licht, geluid, theaterarchitectuur, podiumtechniek en alle mogelijke elementen van de performance design. Het

oistat

ROYAL WELSH COLLEGE
OF MUSIC & DRAMA
COLEG BRENHINOL
CERDD A DRAMA CYMRU

THE SOCIETY OF BRITISH THEATRE DESIGNERS · S·B·T·D·

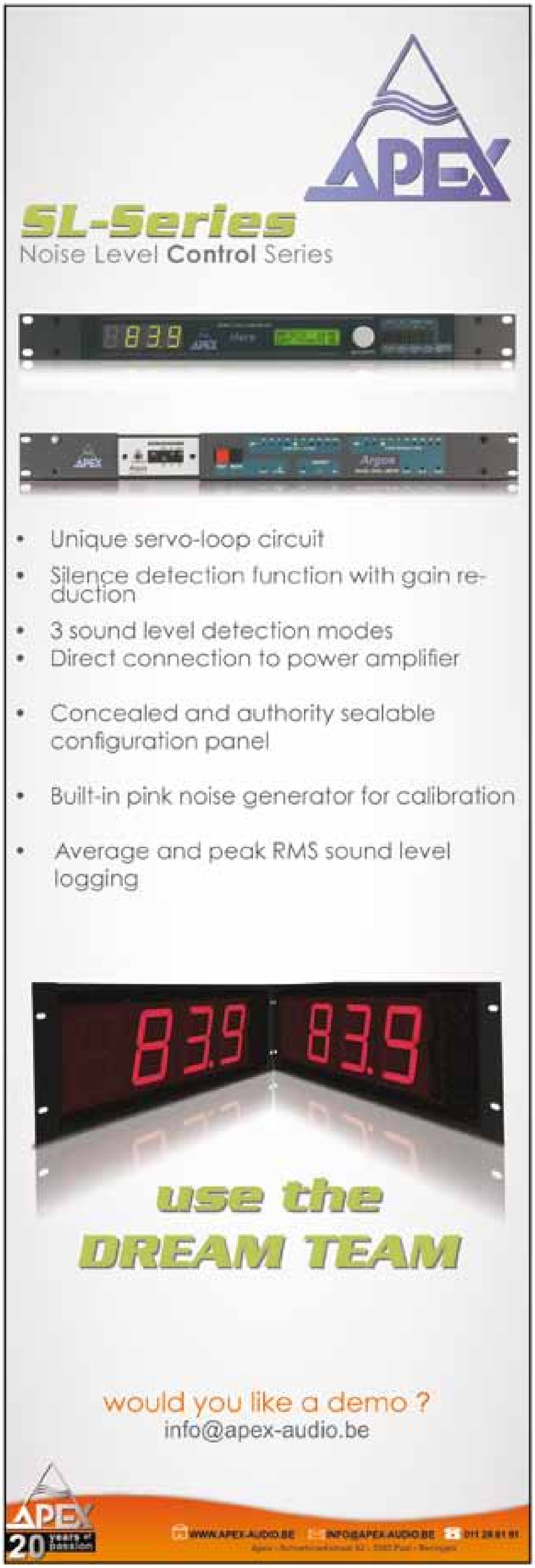
richt zich tot studenten en opkomende kunstenaars. World Stage Design 2013 vormt een vervolg op de succesvolle medewerking tijdens de Prague Quadriennal, en het biedt vele mogelijkheden voor jonge kunstenaars om lezingen, workshops en performances bij te wonen. Er wordt gemikt op twee doelgroepen: professionals en jonge kunstenaars, enerzijds, en studenten anderzijds.

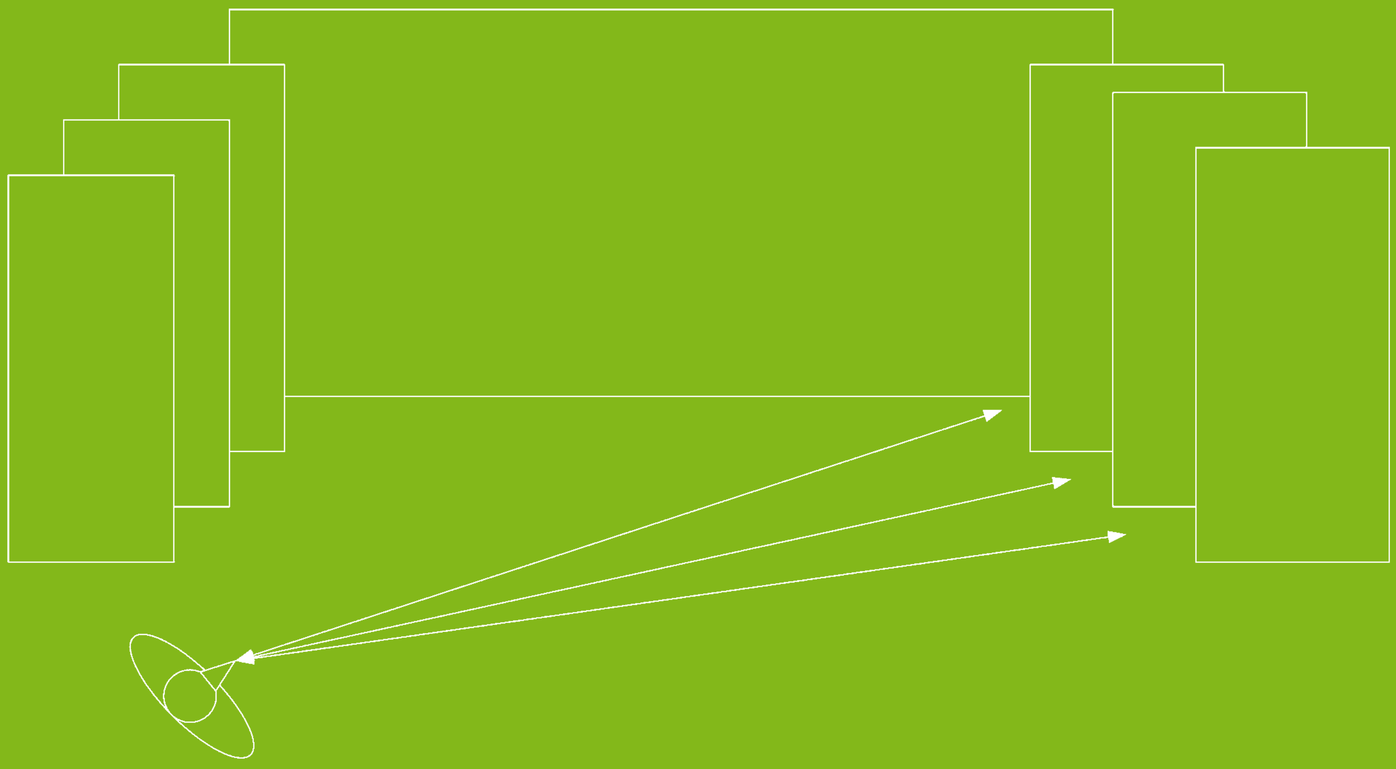
OISTAT World Congress and Commission Meetings
Tijdens de WSD2013 ontmoeten internationale collega's elkaar in verschillende thematische werkgroepen om de internationale activiteiten van OISTAT te bespreken en te plannen. Er hoort ook de meeting bij van alle OISTAT-vertegenwoordigers.

Deelnemers/Bezoekers
Meer dan drieduizend actieve deelnemers vanuit de internationale techniek- en theater-sector, en nog veel meer bezoekers worden verwacht op de publieke tentoonstelling. We brengen een ruim programma aan voor scholen, hogescholen en universiteiten.
WDS 2013 biedt niet alleen voor individuele designers een tentoonstellingsplek. Het creëert ook activiteiten met oog voor diversiteit, participatie en multiculturele uitwisseling. Er komt een platform voor de deelnemers waar ze de kans kunnen grijpen om te reflecteren over hun individuele praktijk in de context van internationale ontwikkelingen. Bedoeling is dat ze elkaars werk en persoonlijke evolutie delen, en de achterliggende filosofie ervan ontdekken. Ook een ruimer publiek van studenten, leraren, en allerhande bezoekers, kan er kennismaken met hun projecten en verwezenlijkingen.

Wie zit er achter WSD?
WSD 2013 geniet internationale steun van de leden van OISTAT en van podiumsector in Wales. Vanuit het Verenigd Koninkrijk krijgen we de steun van The Society of British Theatre Designers en The Association of Courses in Theatre Design. Binnen een bredere Europese context worden we gesteund door een hele reeks deelnemende Europese OISTAT-leden. We hebben een creatief team opgebouwd met ervaring in Scenofest - een team dat groeide vanuit de samenwerking voor PQ Scenofest 2003, 2007 en 2011. We werken daarbij verder op het succes van 2005 en de prestaties van onze collega's OISTAT-leden in Seoul 2009.

Links:
http://wsd2013.org/
http://www.rwcmd.ac.uk/
http://www.oistat.org/
http://www.theatredesign.org.uk/
http://www.whycardiff.com/
Contacteer ons:
WSD2013@oistat.org





AFSTOPPEN IN TIEN STAPPEN

tekst Chris van Goethem

Dagelijks lopen we door de afstopping op onze scène. We kijken ernaar, passen ze aan, vloeken erop. Ze maakt deel uit van onze basisuitrusting, en dus van ons dagelijks werk. Maar weten we wel hoe het echt moet?

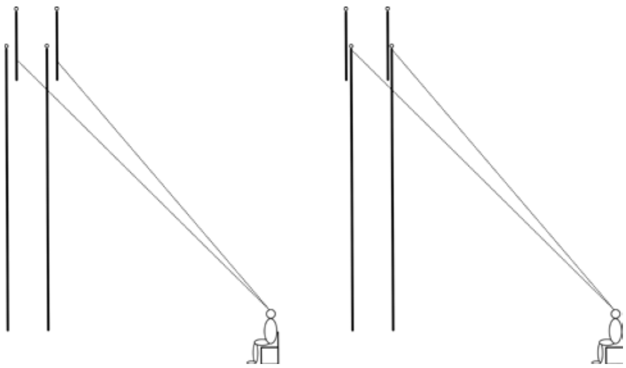
Een afstopping is het geheel van doeken dat ervoor zorgt dat het publiek geen inkijk heeft op de zij-, achter- en boven-liggende delen van het toneelhuis. Het fonddoek dekt de achterwand af, de poten maken de zijtonelen onzichtbaar voor het publiek, en de friezen zorgen ervoor dat de toneeltoren en de materialen die er in hangen niet gezien worden.

Hieronder in tien stappen de basisprincipes van het afstoppen.

1
De kleur van de doeken hangt af van smaak of van productie. Een standaard afstopping wordt uitgevoerd in zwart of nachtblauw fluweel of molton. Het materiaal wordt zo gekozen dat het geen licht doorlaat van werklicht of spots die er van achter op schijnen.

2
Een afstopping die geen inkijk toelaat, geeft voor elke stoel in de zaal een volledig afgedekt beeld. In de praktijk controleren we enkel die stoelen die de meeste kans op inkijk hebben. Voor de poten zijn dat de uiterst links en uiterst rechts geplaatste stoelen op de eerste rij. Voor de friezen is dat de stoel in het midden van de eerste rij. In sommige zalen is het bijna onmogelijk om voor deze plaatsen een volledig afgedekt beeld te maken. Dan wordt wel eens de tweede rij als referentie genomen, of stoelen die iets meer naar het midden staan.

3
Hoeveel poten en friezen moeten voorzien worden, hangt af van verschillende factoren. De maximum breedte en hoogte van de toneelopening bepaalt meteen ook hoe breed en hoog de afstopping moet zijn. De breedte van de poten bepaalt mee hoeveel kan worden afgedekt en dus hoeveel poten nodig zijn. De hoogte van de friezen heeft dezelfde invloed in verticale richting. De plaats van de uiterste stoelen ten opzichte van de toneelopening geeft aan vanwaar moet worden gemeten: staan de uiterste stoelen ver buiten de toneelopening, dan moet meer afstopping voorzien worden. Over het algemeen proberen we zo weinig mogelijk poten en friezen in te hangen, want ze vormen een belemmering tijdens de voorstelling en nemen trekken in beslag. Voor we de plaats van de poten en friezen kunnen bepalen, moeten we eerst een paar basisprincipes kennen, dus:



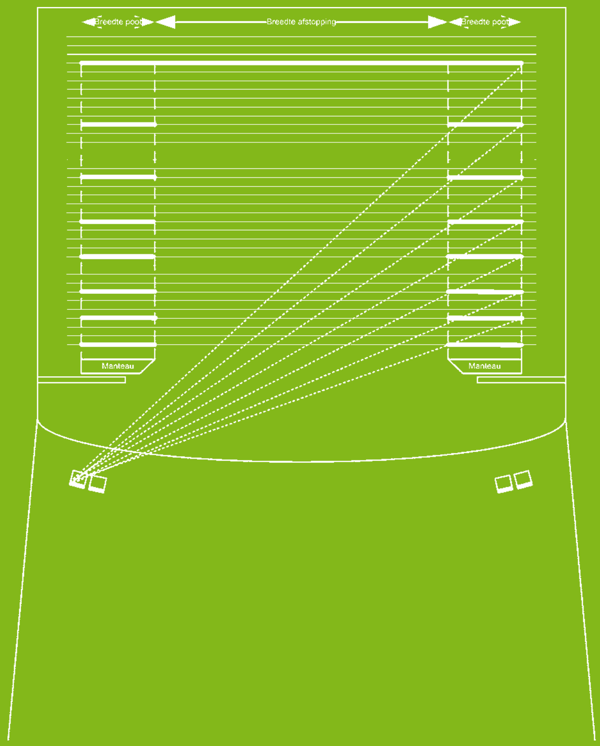
4
Poten worden altijd achter friezen gehangen. Op die manier krijg je met een minimum aan doeken een maximale afstopping. Het punt dat we willen afdekken is immers de singel van het doek (met de lintjes en ogen). Hangt de poot voor de fries, dan moet de fries ervoor altijd de hoogte van de poot min de breedte van de singel afdekken. Hangt de fries echter voor de poot, dan dekt die de poot af. De fries ervoor moet nu enkel de singel van de achterliggende fries afdekken, die hoger hangt dan de singel van de poot.

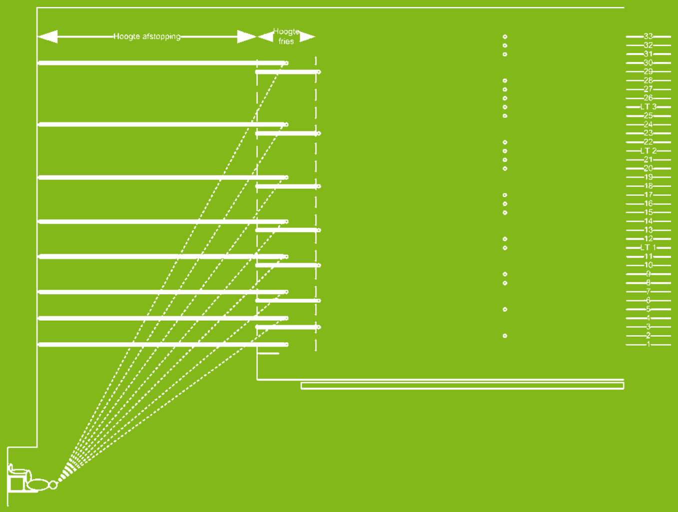
5
Poten en friezen worden in een trekkentheater nooit op de zelfde trek gehangen. Doen we dat wel, dan kunnen we de friezen niet meer in de hoogte regelen.

6
Friezen worden minstens op 50 cm van een lichttrek gehangen. Belangrijkste reden ervoor is veiligheid: als de spots branden, geven ze hitte af die de doeken kan beschadigen of zelfs in brand steken. Bijkomende reden is dat spots niet kunnen gericht worden als ze vlak bij een fries hangen: het licht zou dan op het doek schijnen. Bij poten is de afstand minder belangrijk omdat die enkel aan de zijkant van de trek hangen en dus plaats voor spots laten in het midden. Friezen voor lichttrekken worden ook gebruikt om strooilicht uit de zaal te houden en om de lenzen onzichtbaar te maken voor het publiek. Op dat moment dienen ze als een soort van flappen.

7
Uiteraard wordt bij het uittekenen van een afstopping rekening gehouden met de eisen van de productie.
Denk maar aan decorstukken die in de trekken hangen, bijvoorbeeld. De methode die we hier beschrijven is overigens ook toepasbaar op de zichtlijnen van een decor. Door de zichtlijnen vooraf uit te tekenen komen we niet voor verrassingen te staan. We weten op voorhand of er inkijk is in een raam of deur, hoe breed een afstopvak moet zijn, of we de acteurs nog zien op een balkon of verhoog.

8
De eenvoudigste manier om te bepalen waar poten en friezen moeten hangen, is die zichtlijnen uit te tekenen met behulp van een plattegrond en een doorsnede van het toneel. Belangrijk is dat op beide tekeningen de (uiterste) stoelen zijn weergegeven. Om snel te werken draaien we de tekeningen een kwartslag ten opzichte van elkaar, zodat we de posities kunnen overbrengen. Als voorbeeld maken we een afstopping waarbij we geen rekening houden met decor en we ervan uitgaan dat alle lichtarmaturen op de lichttrekken hangen.
Geef eerst met een hulplijn (stippenlijn) op je tekeningen aan welke breedte- en hoogte-afstopping je wil als resultaat. Geef met een tweede hulplijn de breedte van je poten of de hoogte van je friezen aan. Teken het fonddoek alvast in op beide tekeningen. Duid ook aan waar de beweegbare





Dagelijks lopen we door de afstopping op onze scène. We kijken ernaar, passen ze aan, vloeken erop.

portaaltorens staan en waar de portaalbrug zal hangen. Je kan nu een zichtlijn trekken tussen de uiterste zitplaats en de rand van het fonddoek. Dat is de grens van wat een toeschouwer mag zien. De plaats waar de zichtlijn kruist met de hulplijn die de breedte of hoogte aangeeft, is de uiterste plaats van de eerstvolgende poot of fries. Uiteraard komt dit niet altijd juist op een trek uit. Je verschuift de poot of fries dan zodat je meer overlap hebt. Daarna doe je hetzelfde met de volgende poten en friezen. Je trekt opnieuw een zichtlijn naar het uiterste punt en bepaalt waar de volgende poot of fries moet hangen. Je kan dit best simultaan op doorsnede en plan doen, zodat de plaats van friezen en poten ten opzichte van elkaar correct blijft, en ze bijvoorbeeld niet op dezelfde trek komen te hangen.

9

Je kan deze methode zowel van fonddoek naar zaal als omgekeerd toepassen. Het resultaat zal misschien anders zijn, maar de volledige afstopping is gewaarborgd. Vanop de scène doe je in principe hetzelfde om te controleren of de afstopping volledig dicht is. Voor de poten kan je zowel vanuit de zaal als vanuit de coulissen kijken of er nog iets zichtbaar is. Als jij de uiterste zitplaatsen niet kan zien, kunnen zij ook niet in de coulissen kijken. Voor de friezen ga je best op de eerste rij zitten met het werklicht aan. Zie je niets anders dan zwart doek, dan is de afstopping compleet. Natuurlijk vermijd je te grote overlappingen en gebruik je zo weinig mogelijk doek.

10

Met deze methode kan je ook de afstopping corrigeren in een zaal met standaard afstopping. Je zit dan in de zaal en geeft aan welke poten en friezen moeten bewegen. Sommige zalen voorzien alternatieve methodes. Zo bestaan er poten die kunnen draaien op een centraal punt. Je kan hierdoor iets meer afstoppen, maar verliest doorgangsruimte. Is de publieksruimte heel breed of de scène redelijk smal, dan wordt soms ook zijzwart voorzien. Dat is een doek dat dwars op de richting van de trekken hangt zodat je alles in de zijtonelen volledig kan wegstoppen. Zijzwart kan ook bij een normale potenopstelling handig zijn om de eerste coulissen volledig dicht te maken.

■

HARCOTM

De marktleider in onderhoud en inspectie!

Mechanisch onderhoud aan toneeltechnische hijs- en hefinstallaties - Besturingstechnisch onderhoud – Inspectie - Modificatie
Reparatie - Ontwerp en levering van hijs- en hefinstallaties - 24uurs storingservice

Johan van Hasseltweg 20A
1022WV Amsterdam
Tel: +31 20 7851167
Gsm: +31 6 39466967
info@harco-tm.com
www.harco-tm.com

Studiebureau voor Theatertechnieken

Adviseur voor overheid, theater en architect
Partner bij internationale prijsvragen

'Een goed theater is een warme, feestelijke uitgaansplek voor het publiek, een gastvrije speelplek voor artiesten en een efficiënte, veilige werkplek voor alle medewerkers.'

Schouwburgen - Culturele Centra - Concertzalen - Muziekcentra - Polyvalente zalen

theater advies bv

Ontwerp en Advies:

Toneeltechniek en hijsinstallaties
Belichting, audio, zetels en stoffering
Europese aanbestedingen
Nieuwbouw en renovatie

Zaalindeling en zichtlijnenstudies
Logistiek van mens en materiaal
Haalbaarheidsstudie en lastenboek omschrijving
Planning en budgetcontrole

theateradvies bv
Herengracht 160
1016 BN Amsterdam
Tel +31 (0)20-627 2248
info@theateradvies.nl
www.theateradvies.nl

KLEVEN AAN DE WERKELIJKHEID

De aantrekkingskracht van locatietheater

tekst Ingrid Vranken

Steeds meer gezelschappen zoeken sfeervolle locaties en verre oorden op. Vanwaar die keuze om buiten de veilige muren van het theater te treden? En wat betekent dat artistiek en praktisch? Zowel Studio Orka als Berlin en Ontroerend Goed kiezen ervoor hun werk op een andere manier te tonen dan in de klassieke zwarte doos. Ze doen dat elk op een zeer eigen manier. Martine Decroos van Studio Orka, Linde Raedschelders van Berlin en Sophie De Somere van Ontroerend Goed vertellen wat hen drijft naar die ongebruikelijke plekken en nieuwe horizonten.

Studio Orka, in 2004 opgericht, maakt locatietheater voor kinderen en volwassenen. In hun voorstellingen worden de plekken omgetoverd tot werelden waar de grens tussen realiteit en verbeelding vervaagt. Voor even is alles mogelijk, en ook als volwassene kan je niet anders dan meestappen in het wonderland dat zich ontplooit. Omdat Studio Orka ontstond vanuit een ontwerpbureau (van duo Philippe Van de Velde en Martine Decroos) verschilt hun werkwijze sterk van de meeste theatercollectieven. De locatie is het vertrekpunt, nog voor een verhaallijn is uitgezet. Er wordt gezocht naar plekken die vormgevers en acteurs prikkelen, die mensen met verschillende achtergronden samenbrengen en zo de wereld in het klein kunnen tonen. Dat maakt van de locatie allesbehalve een louter vormelijke keuze: het maatschappelijk aspect is minstens zo bepalend. *Warmoes* speelt zich af in volkstuintjes; het mysterie van de bonnendief in *Mister More & Lady Less* ontrafelt zich op de parking van een supermarkt. Het zijn ook steevast locaties die overal voorkomen, van grootstad tot dorp.

Eens de plek vastgelegd, wordt samen met de acteurs het verhaal bedacht: er worden personages gecreëerd en scènes gezocht. Op basis hiervan gaan de vormgevers weer aan de slag; ze noemen zichzelf *bricoleurs* en knutselen de fantasiewereld in elkaar. Die *omgekeerde tactiek* brengt een wisselwerking op gang tussen vormgeving, locatie en spel. Wat niet werkt voor de acteurs gooien ze weg, wat geen meerwaarde schept, is ballast en wordt geschrapt. De voorstelling wordt op het lijf van de acteurs gemaakt. Wat het duo fascineert aan locatievoorstellingen, is de confrontatie met de realiteit. Ze werken met wat voorhanden is. De werkelijkheid zelf roept een fantasiewereld op, zonder dat er veel theatertechniek aan te pas komt. Ze ervaren het als een vrijheid om geen rekening te moeten houden met de voorschriften van het podium.

Ook Berlin bouwt zijn voorstellingen op vanuit de locatie. Hun werk is moeilijk onder een noemer te vatten en nog het best te omschrijven als een *mix* van documentaire, theater, video-installatie en fictie. De *Holoceencyclus* brengt stadsportretten die in een theatrale context geënsceneerd worden. *Land's End,* tweede voorstelling binnen de cyclus *Horror Vacui,* bestaat uit gesprekken tussen mensen die nooit echt met elkaar rond de tafel zullen zitten. Hiervoor zochten ze afgelegen en unheimliche, industriële panden op.

Wat drijft hen om op zoek te gaan naar verhalen over de landsgrenzen heen? Technisch coördinator Linde Raedschelders antwoordt dat er altijd wordt gezocht

↑ **WARMOES - Studio ORKA**, *© Pixelbound*

naar kleinmenselijke verhalen die een groter of universeel thema aan het licht brengen. Meestal doet een *fait divers* het gezelschap de koffers pakken. Berlin raakt verwonderd door een absurd of ontroerend verhaal en begint te onderzoeken. In een volgende fase reizen ze naar de plek en verblijven er zo lang mogelijk om interviews af te nemen en opnames te maken. Eenmaal terug in België volgt de montage en de enscenering. Daarbij wordt een spel met verschillende beeldschermen uitgewerkt. Het uitgangspunt is dus documentair, maar ze laten zich er niet toe beperken. Reeds

Omdat het ensemble op zoek gaat naar verhalen die tegelijk lokaal en universeel zijn, is toeren met de voorstellingen ook inhoudelijk een interessant gebeuren

bij de opnames lopen do-_cumentaire en fictie door elkaar. Het gezelschap gaat hierbij intuïtief te werk, geïnspireerd door de locatie en de ontmoetingen die plaatsvinden. Een werkwijze die groeit doorheen het reizen. De toeschouwer kan niet altijd duidelijk onderscheiden wat echt is, en wat geënsceneerd.

Omdat het ensemble op zoek gaat naar verhalen die tegelijk lokaal en universeel zijn, is toeren met de voorstellingen ook inhoudelijk een interessant gebeuren. In welke mate overstijgt het verhaal de stads- of landsgrenzen? Is een voorstelling als *Tagfish*, een verhaal over de herbestemming van het Zollverein in het Ruhrgebied, even succesvol in Singapore als in Vlaanderen? Blijkbaar wel, want de producties blijven toeren, wereldwijd. Voor *Moscow* ontwierp het gezelschap een grote, scheve circustent. De voorstelling toont een stadsportret van de Russische hoofdstad,via interviews met gekende of opvallende Moskovieten. Het clichébeeld van het Russische circus, een gesprek met een door de maffia bedreigde circusdirecteur, en de propagandamachine van de overheid omcirkelen de toeschouwer. De stad verschijnt als een verzakkend, reizend circus.

↑ **Cabins** © *Ontroerend Goed*

Land's End speelt zich af in een oude elektriciteitsfabriek, een metaalwarenhuis, een schietclub en andere verlaten loodsen. Uitgangspunt was niet een locatievoorstelling te maken, maar de noodzaak kwam bij het creatieproces naar boven. Zowel uit inhoudelijk-artistieke als uit praktische overwegingen. Werken op locatie maakt grotere video-installaties mogelijk, en meer interactie met het publiek. Het versterkt het effect van de voorstelling. De gezochte locatie is een niet-evidente ontmoetingsplaats, een plek waar mensen normaal gezien juist nìet samenkomen en waar ze zich ongemakkelijk voelen. De inhoud van de voorstelling - de geschiedenis van een huurmoord - wordt zoveel sterker ervaren door de gekozen speelplek.
Theatergezelschap Ontroerend Goed, tenslotte, trekt de theaterzaal niet uit, maar keert ze binnenstebuiten. Het publiek stapt het podium op, of komt terecht in een intieme tête-à-tête met de acteurs. Het collectief probeert een zeer persoonlijke, nieuwe publiekservaring te scheppen. Als publiek kom je in onverwachte situaties terecht en word je uit je veilige rol getrokken. De locatie maakt deel uit van de vervreemding en de verrassing. Om dat effect te versterken moet de voorstelling juist wél plaats vinden in een theaterzaal, waar eerst de verwachting van een klassieke voorstelling gewekt wordt. Precies vanuit die theatrale context wordt gezocht naar nieuwe ervaringen tussen publiek en performer. Het hele theaterconcept en de verhouding tot de toeschouwer worden via de ruimtelijke ommekeer in vraag gesteld.

Precies vanuit die theatrale context wordt gezocht naar nieuwe ervaringen tussen publiek en performer.

De inhoud van de voorstelling is ook nooit een lineair verhaal bij Ontroerend Goed, maar verbonden met het experiment. In de gedeeltelijke één-op-één voorstelling *Intern,* beland je als publiek in een soort *blind date* met een van de acteurs. Een half uur lang lijk je persoonlijk kennis te maken, en worden de grenzen van de ontmoeting afgetast. Hoe eerlijk is dit contact? Hoe eerlijk ben jij? Moet je wel eerlijk zijn of verleidt de theatrale situatie je ertoe om een totaal ander iemand te

© Martina Novoz·msk·

NETWERKDAG SCENOGRAFIE
oktober 2012

Volg ons op www.stepp.be

© Jo Klaps

↑ **Internal** *© Ontroerend Goed*

spelen? In welke mate ben je nog toeschouwer en is de ander acteur? Tegelijkertijd word je er op gewezen dat de intieme ervaring een spel blijft. In het tweede deel van de voorstelling volgt immers een *groepsgesprek,* en je wordt eraan herinnerd dat de acteurs de oefening even later weer overdoen, met nieuwe toeschouwers.

Ontroerend Goed laat de theaterruimte zo goed mogelijk aansluiten bij zijn concepten. Bij *Intern* verandert het podium in een café met verschillende hokjes en word je vooraf via de kleedkamers naar de achterkant van de zaal geleid. Daar krijg je de persoonlijke spullen van de acteurs te zien.
Hard to Get vertelt een liefdesaffaire op drie manieren. Het publiek wordt in drie groepen verdeeld, maar iedere groep krijgt slechts twee kanten van het verhaal. Elke toeschouwer houdt op het einde een ander verhaal over, en een andere visie op de situatie. De ruimtes worden in de voorstelling gekozen in functie van de karaktertrekken van de personages. Het publiek komt op die manier ook indirect iets over hen te weten. Voor *A History of Everything* repeteert en reist het gezelschap momenteel in Australië - een coproductie met de Sydney Theatre Company. Het valt hen op dat performance-

De trend is onmiskenbaar, net als de vraag van het publiek. Het authentieke, bijzondere, intieme en verrassende van locatietheater heeft een grote aantrekkingskracht.

en locatietheater in Amerika en Australië het publiek nog meer verrassen dan in België.

De trend is onmiskenbaar, net als de vraag van het publiek. Het authentieke, bijzondere, intieme en verrassende van locatietheater heeft een grote aantrekkingskracht. Zowel Studio Orka, Berlin als Ontroerend Goed laten op unieke wijze de grenzen tussen realiteit en fictie vervagen. De werkelijkheid sluipt het theater binnen, en iets van de fantasie en de fictie blijft aan het dagdagelijkse kleven. ■

↑ **Moscow,** *© Berlin*

↓ **Lands End,** *© Berlin*

TECHNISCHE FICHE MOSCOW [HOLOCEEN 4] Theatergezelschap Berlin

Moscow wordt geportretteerd in een tent, met meerdere beeldschermen, een live band en machinisten/figuranten. De voorstelling duurt ongeveer 70 minuten zonder pauze. *#4 Moscow zal rondreizen in een tent. De. keuze voor een tent weerspiegelt de dubieuze feeststemming die er in Moskou heerst en verwijst eveneens naar één van de oudste karaktertrekken van deze stad: de bakermat van het circus. Ze heeft nog steeds de kinderfantasie in zich, maar de economische drijfveren krijgen de bovenhand.*

minimum oppervlakte: vierkante opp. van 35m bij 35m

Omtrek: 55 m
Grondoppervlakte: 240 m^2
Cirkeldoorsnede op de grond: 17,50 mCirkeldoorsnede op hoger: 18,25 m
Hoogte: 8,10 m
De tent bestaat uit 16 stalen ribben die bovenaan samenkomen op 1 punt.
De tent heeft een houten vloer.
De tent heeft geen aanhechtingspunten in de grond nodig.

Moscow reist met twee trailers getrokken door één trekker.
De ene trailer bevat de tent en dient als basis voor de bouw ervan [7,50m].
De andere trailer bevat het theatertechnisch materiaal [8,00m].

De opbouw van *Moscow* duurt 3 volledige dagen [waarvan de 3e dag een eerste voorstelling in de avond]. Factoren als regen, wind en bereikbaarheid van het terrein bepalen de snelheid van de bouw zeer sterk. Een mogelijk scenario voor uitstel door één van de factoren staat beschreven in het contract.

Alle decormateriaal en systemen voor de beweegbare schermen brengt Berlin mee.
Er hangen 6 bewegende schermen in het dak van de tent.
Elk scherm is voorzien van een projector, een luidspreker en een computer.

Berlin brengt alle videomaterialen mee: syncapparatuur, aansturing van de video, videomixers, beamers, bekabeling, schermen, videomonitoren etc...

Vijf muzikanten spelen live de soundtrack van de voorstelling. Daarvoor is een zeer degelijk front of house PA nodig.
FOH
- 4 topkasten [worden gevlogen], met bijhorend ophangsysteem.
- 4 subs [vloer]
- versterkers+nodige crossovers
- kablage: Speakon: 150 m
    Signaalkabel:60 m
    Multikabel 16/8 : 20 m
    Multikabel 8 lijnen: 20 m
    overgangen xlr-jack
-2x DI's
-2 lage micro-statieven(type basdrumstatief)
-2 neumann184 condensatormicrofoons

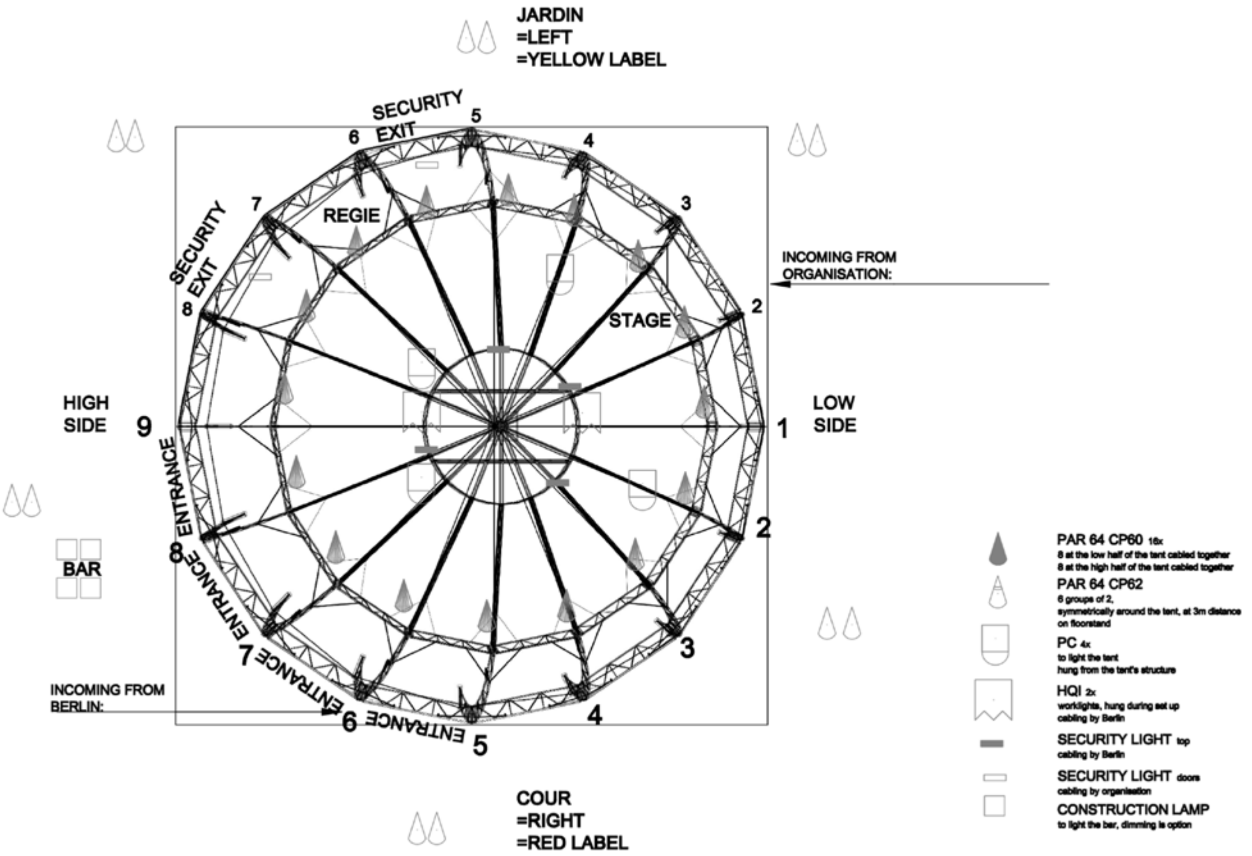
De mengtafel brengt Berlin zelf mee, een yamaha 03D.
Het materiaal voor de geluidseffecten [speakers, versterkers] en alle geluidskaarten met de meersporige directe klank van de films worden door Berlin voorzien.

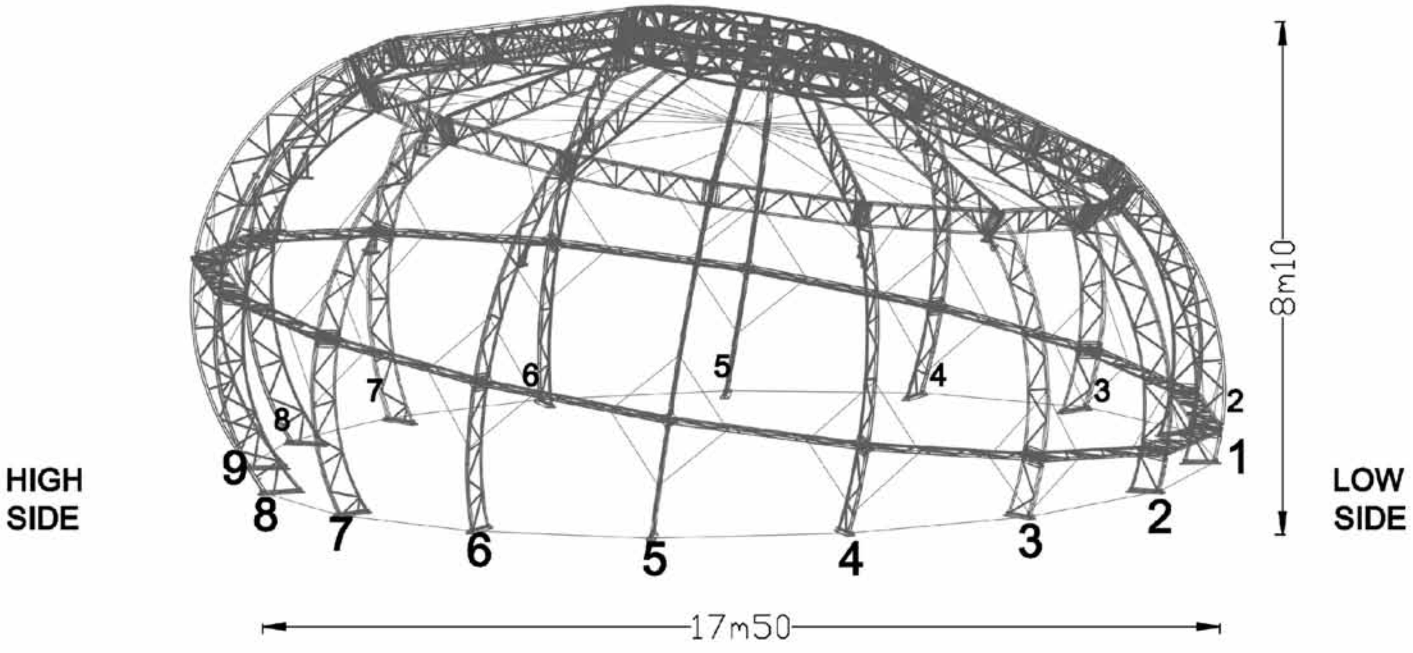
Het theater/festival voorziet de nodige schijnwerpers, kabels, dmx-dimmers. Wij gebruiken 18 dimmers van 2kW. Het is goed om enkel kanalen als reserve te hebben, daarom vragen we een dimmer van 24x2kW kanalen.

Een eenvoudige lichtcomputer waarmee memory's kunnen geprogrammeerd worden.
4X PC 1000W [+LEE 201]
12X Par CP 62 + 12 vloerstatieven voor buiten
16X Par CP 60
4X bouwlamp 500W voor buiten

Het bespaart heel veel tijd als de 4 PC inclusief kabels de eerste bouwdag in de voormiddag aanwezig zijn. Op die manier kunnen de 4 schijnwerpers al in de nok van de tent gehangen worden tijdens de opbouw van de tent.

De organisator voorziet de elektriciteitsvoorziening door middel van vaste spanning krachtstroom of door middel van een stille en stabiele aggregaat.
Wij vragen 3x63A 380V met een gezekerde stroomkast.
Voor het licht: 24 x 2 kW
Voor het geluid en de video: 3 kringen van 16 A


JARDIN
=LEFT
=YELLOW LABEL
SECURITY EXIT
SECURITY EXIT
REGIE
STAGE
INCOMING FROM ORGANISATION:
HIGH SIDE
LOW SIDE
ENTRANCE
ENTRANCE
ENTRANCE
BAR
INCOMING FROM BERLIN:
COUR
=RIGHT
=RED LABEL
1
2
3
4
5
6
7
8
9
PAR 64 CP60 16x
8 at the low half of the tent cabled together
8 at the high half of the tent cabled together
PAR 64 CP62
6 groups of 2,
symmetrically around the tent, at 3m distance
on floorstand
PC 4x
to light the tent
hung from the tent's structure
HQI 2x
worklights, hung during set up
cabling by Berlin
SECURITY LIGHT top
cabling by Berlin
SECURITY LIGHT doors
cabling by organisation
CONSTRUCTION LAMP
to light the bar, dimming is option


HIGH SIDE
LOW SIDE
1
2
3
4
5
6
7
8
9
8m10
17m50

STEP-cursus 2012
assistent-podiumtechnicus

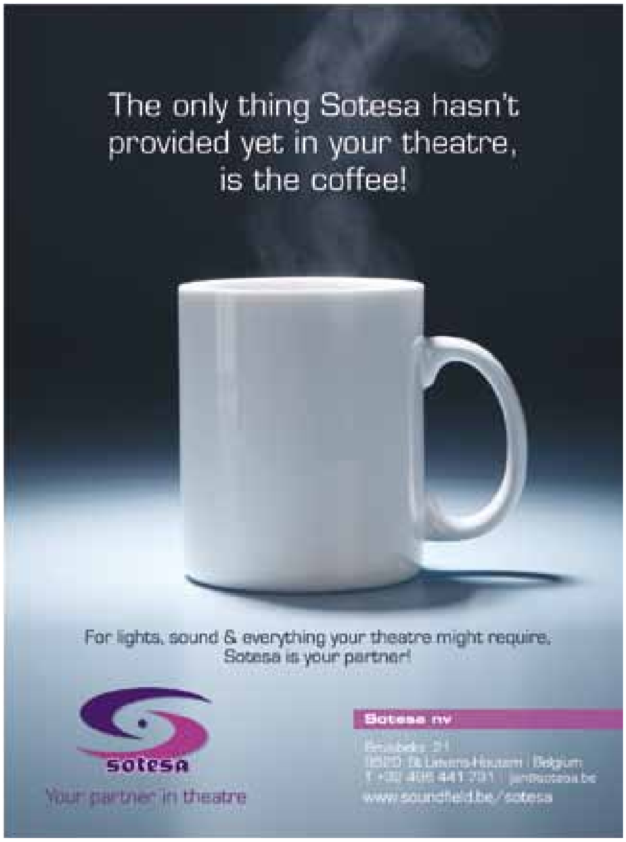
Van 11 tot en met 15 juni kan je in het Dommelhof in Neerpelt deelnemen aan de STEP-cursus, onze jaarlijkse basiscursus podiumtechniek: een hele week lang een intensieve inleiding tot - of opfrissing van - de meest courante vaardigheden van de assistent-podiumtechnicus. De beste voorbereiding voor het behalen van het ervaringsbewijs assistent-podiumtechnicus.
Inschrijven kan vanaf begin april. Laat je gegevens achter op www.stepp.be en we verwittigen je van zodra het programma en de inschrijvingen online staan!

Interactie in de *SuperBodies Exhibition*

De Derde editie van de triënnale voor beeldende kunst, mode en design in Hasselt gaat over het lichaam. SuperBodies is echter, ondanks de naam, geen tentoonstelling over superlichamen en -mensen. En opvallend: in die kunst over de mens en zijn lichaam valt vaak geen lichaam te bespeuren, al is dat lichaam wel onmiskenbaar de sleutel ertoe. De tentoonstelling is immers vaak uitgesproken interactief van karakter. Niet door de toeschouwer aan knopjes te laten draaien, wel door hem expliciet uit te nodigen om het werk -mentaal en fysiek- mee te voltooien. Uiteraard is de idee dat een kunstwerk pas 'af' is door de act van het beschouwen niet nieuw. In 'SuperBodies' neemt dit gebeuren echter een centrale plaats in. In de concrete interactie met werken komen lichamelijke sensaties en processen bovendrijven. Liever dan intimiderende beelden van perfecte lichamen op te dringen (zoals in de media), of het lichaam als beeld te tonen, wil *SuperBodies* de verbeelding prikkelen over wat je eigen lichaam kan zijn.

Intrigerend is dat ook choreografen aanwezig in de tentoonstelling, nu eens met beeldend werk, dan weer met performances. Dat alles in een uitgebreid parcours langs de culturele huizen van Hasselt. Cultuurcentrum Hasselt, Z33 - huis voor actuele kunst, Modemuseum Hasselt, CIAP en het stadsmuseum 'Het Stadsmus' bieden ruimte aan opkomende en internationaal gevestigde kunstenaars en ontwerpers, die op de grenzen van de disciplines opereren om de werkelijkheid van het lichaam tegen het licht te houden.

Curator van de tentoonstelling is Pieter T'Jonck, architect én danscriticus.



↑ **Pavillon,** *Lawrence Malstaf, 2011, installatie gemaakt in opdracht van SuperBodies; foto: Kristof Vrancken*

AGENDA

04 02 12 tot 27 05 12
Hasselt
Expo: SuperBodies
Opkomende en internationaal gevestigde kunstenaars en ontwerpers flirten met de grenzen van de disciplines om de mysteries van het lichaam te ontrafelen. Curator van SuperBodies is Pieter T'Jonck, architect én danscriticus.
www.superbodies.be

10 02 12 tot 10 06 12
Muhka, Antwerpen.
Expo: Chantal Ackerman
De allereerste grootschalige Europese overzichtstentoonstelling van Chantal Akerman, beeldend kunstenaar en één van de invloedrijkste filmmakers van haar generatie.
www.muhka.be

25 02 12 tot 03 06 12
Gent
Expo: Nedko Solakov, S.M.A.K.
Nedko Solakov is één van Bulgarijes internationaal bekendste hedendaagse kunstenaars. Hij studeerde traditionele muurschilderingtechnieken en combineert deze klassieke achtergrond met een meer conceptuele praktijk en een sterke zin voor het absurde.
www.smak.be

24 - 25 03 12
Frankfurt
Prolight + Sound
pls.messefrankfurt.com

22 - 24 03 12
Las Vegas
OISTAT Scenography Commission
www.oistat.org

22 03 12
Brussel
Infosessie geluidsnormen
In maart 2012 organiseert het Departement Leefmilieu, Natuur en Energie samen met het Muziekcentrum Vlaanderen in elke provincie informatiesessies over de nieuwe geluidsnormen voor muziekactiviteiten.
www.lne.be

24 03 12
Opendeurdag theateropleidingen RITS
Brussel
Op de opendeurdag van het Rits kan je in de Bottelarij kennis maken met drie opleidingen: spel (academische bachelor en master), regie (idem) en theatertechniek (professionele bachelor). Docenten en studenten leggen je met plezier uit wat je allemaal kan (mee)maken en leiden je rond in hun laboratorium. Rits – Campus Bottelarij, 10-16u.
www.rits.be

27 03 12
Studiedag veiligheid op manifestaties en evenementen
www.politeia.be

15 - 19 04 12
Frankfurt
Luminale
De Luminale is hét festival van lichtcultuur. Het vindt plaats om de twee jaar, en loopt parallel met de Light Building beurs in Frankfurt. Tijdens het festival zijn in en rond Frankfurt lichtkunst en -installaties te zien. Het verwelkomt in 2012 weer meer dan 220 lichtinstallaties en zo'n 180 evenementen.
www.luminapolis.com

17 - 18 04 12
Leeds
PlasaFocus
www.plasafocus.com

19 - 23 04 12
Maastricht
OISTAT EduCom
www.oistat.org

24 - 25 04 12
Amptec Open Days
www.amptec.be

11 - 15 06 12
Neerpelt
STEP-cursus
Van 11 tot en met 15 juni kan je in het Dommelhof in Neerpelt deelnemen aan de STEP-cursus, onze jaarlijkse basiscursus podiumtechniek. Gedurende een hele week krijg je een intensieve inleiding tot -en opfrissing van- de meest courante vaardigheden van de assistent-podiumtechnicus; de beste voorbereiding voor het behalen van het ervaringsbewijs assistent-podiumtechnicus.
www.stepp.be

12 - 14 06 12
Concertgebouw van Brugge
Dans: C(H)OEURS
Een grootschalig projecty van Alain Platel. met muziek van Verdi en Wagner.
www.concertgebouw.be

NIEUWS

OISTAT EduCom: *Theatre of the Senses Conference*

Van 19 tot 23 april komt in Maasstricht de Education Commission (EduCom) van OSITAT samen. In het kader hiervan organiseert OISTAT samen met de Toneelacademie Maastricht de conferentie *Innovation and Excellence in performance Design Today*. Een hele reeks Europese scenografen en ontwerpers komen over de vloer en brengen nieuwe en innovatieve vormen van theater onder de aandacht. *www.stepp.be*

WSD 2013: ontwerpwedstrijd voor tijdelijke theaterzaal

Als onderdeel van **World Stage Design 2013** biedt OISTAT de unieke kans een tijdelijke alternatieve en duurzame performance- en presentatieruimte te ontwerpen. Geïnspireerd door de uit kartonnen dozen gebouwde theaterzaal voor de PQ/Scenofest in 2007, is OISTAT dit keer op zoek naar ontwerpen voor het bouwen van een theaterzaal met eenvoudige materialen. Ze moeten rekening houden met duurzaamheid en milieu. *www.stepp.be*

Opleiding: voortraject assistent podiumtechnicus voor anderstaligen

De Pianofabriek organiseert in het voorjaar 2012, in samenwerking met de VDAB een voortraject assistent podiumtechnicus voor anderstaligen. Opzet is werkzoekenden met een beperkte kennis Nederlands (instapniveau 2.1 is wenselijk) een basiskennis mee te geven van podiumtechnieken en aan taalactivering te doe. Daarmee kunnen ze nadien een (Nederlandstalige) opleiding assistent podiumtechnicus starten om zich te vervolmaken. Met die opleidingen willen ze, naast taalactivering Nederlands onder begeleiding van een taalcoach, een zo degelijk mogelijk, aangepaste vorming aanbieden. Doel ervan is inzicht en een basiskennis van competenties te verwerven om het vak van assistent podiumtechnicus te kunnen uitvoeren.

Studiedag veiligheid op manifestaties en evenementen

In het kader van een zopas verschenen boek organiseert Politeia een studiedag over veiligheid bij manifestaties en evenementen. De studiedag richt zijn schijnwerpers op risico-analyse, weersomstandigheden, en passieve veiligheid. www. politeia.be

Tweede principiële goedkeuring dossier geluidsnormen voor muziekactiviteiten

Op voorstel van Joke Schauvliege, Vlaams minister van Leefmilieu, Natuur en Cultuur, keurde de Vlaamse Regering op 23 december 2011 voor de tweede keer de reglementering goed van het maximaal geluidsniveau op muziekactiviteiten. Op basis van adviezen en overlegmomenten werden aan het Besluit van 15 juli 2011 (eerste principiële goedkeuring) enkele wijzigingen aangebracht. Het evenwicht tussen muziekbeleving en beperken van gehoorschade blijft behouden. De administratieve impact ervan voor cafés, jeugdhuizen, muziekclubs, enzovoort werd sterk vereenvoudigd.

Arcola Theatre commercialiseert Hydrogen Fuelcell

Het Londense Arcola Theatre is gestart met de commercialisering van hun *Hydrogen Fuelcell*. In oktober startte het theater hun Arcola Factory op, in samenwerking met Linde Group. Er worden kleine 5kW generatoren ontwikkeld voor de evenementensector. Arcola experimenteerde afgelopen jaren met de *hydrogen fuelcell,* die ze eerst voor eigen gebruik ontwikkelden. Gezelschappen kregen de keuze om ofwel met de generator te werken, ofwel maximaal 5kW van het gewone net te gebruiken. De generatoren zijn mobiel en kunnen dus ook op locatie gebruikt worden. Wanneer de eerste commerciële Arcola Fuelcells van de band rollen is nog niet duidelijk. *www.arcolatheatre.com*

Kringloopexpo: een concrete stap naar duurzame cultuur

Met het project Kringloopexpo krijgt podium- en decormateriaal een tweede leven. Tijdnood en geldgebrek kunnen nu geen struikelblok meer vormen: de website kringloopexpo.be biedt een uitgebreide inventaris van kwalitatief materiaal dat je voordelig kan huren of kopen van aanbieders uit Vlaanderen en Brussel. *www.kringloopexpo.be*

Gratis materiaal

Op zoek naar gratis materiaal om installaties te maken? Wordt lid van Creazi, een intiatief van Kringwinkel Okazi te Hasselt. www.*creazi.be*

COLOFON

CONTACT
STEPP vzw
Sainctelettesquare 19
1000 Brussel
T: +32 2 203 92 06
E: info@stepp.be
W: www.stepp.be

MISSIE
STEPP vzw is het steunpunt voor de producerende, ontwerpende en technische krachten van de brede culturele sector. De organisatie is het aanspreekpunt actuele ontwikkelingen op het vlak van techniek, scenografie, architectuur, veiligheid en opleidingen in de culturele sector en haar zeer diverse subsectoren. STEPP vzw bundelt de krachten van de gehele sector om een constante uitwisseling van expertise teweeg te brengen. De organisatie is gesprekspartner in diverse comités, en organiseert op regelmatige tijdstippen studiedagen, symposia, netwerkmomenten en opleidingen.

STEPP vzw is lid van OISTAT en benadrukt daarmee het internationale kader van de hedendaagse culturele sector.

ACTIVITEITEN
STEPP vzw organiseert regelmatig bijeenkomsten in de vorm van symposia, informele meetings en workshops. Daarnaast bieden zij een uitgebreid cursusprogramma aan. Verdere informatie en een overzicht van de activiteitenkalender vindt u op onze website www.stepp.be.

TARIEVEN
STEPP leden krijgen alle 3 maanden het STEPP magazine gratis in hun bus. Daarbovenop krijgen onze leden korting bij alle STEPP activiteiten, en bij een aantal partnerorganisaties.

Lidmaatschap (1 jaar): 48,00 EUR*
Student (1 jaar): 24,00 EUR
STEPP magazine (1 jaar): 40,00 EUR

* Speciale groepstarieven zijn beschikbaar.
Meer informatie op onze website www.stepp.be

DUURZAAMHEID
STEPP vzw zet zich in voor een duurzame cultuursector. Dit uit zich in al onze activiteiten en opleidingen.
STEPP is daarnaast ook partner in een aantal duurzaamheidsinitiatieven van partnerorganisaties. STEPP vzw wil zo een motor zijn voor een duurzame cultuursector.

STEPP magazine #03

Bijdragen: Johan Penson, Rose Werckx, Chris Van Goethem, Jan Ackenhausen, Mia Vaerman, Bruno Forment, Ingrid Vranken, Marnix Rummens.
Eindredactie: Mia Vaerman
Vormgeving: Jo Klaps, brusselslof.be
Cover: Schets van Erki De Vries voor *Birdwatching*, een choreografie van Benjamin Vandewalle met scenografie van Erki De Vries.
Druk: Drukkerij Paesen
Dank: Rose Werckx, Jerome Maeckelbergh, John Bogaerts, Gisèle Vienne, Erki De Vries, theatercollectief Berlin.
Afbeeldingen: Benjamin Vandewalle, Erki Devries,

STEPP magazine wordt gedrukt op 100% FSC gecertificeerd papier.

Eenheidsprijs: 12,00 EUR. Alle vorige nummers zijn beschikbaar op bestelling via www.stepp.be

BIJDRAGEN
Indien je zelf tekst of foto's wil bijdragen voor een volgend nummer, kan je contact opnemen met de redactie: magazine@stepp.be. De verschijningsdata van het STEPP magazine zijn 15/6, 15/9 en 15/12.

ADVERTEERDERS
Amptec, Apex, DTS2, Harco TM, Sennheiser, Showtex, Sotesa, Stakebrand/Trekwerk, Theateradvies, TOTTS, Verbiest.

Voor informatie over advertentiemogelijkheden mag u ons contacteren op sponsoring@stepp.be

Jaargang 1
Nr.3 – Maart 2012
STEPP Magazine is een uitgave van STEPP vzw.
Verantwoordelijke uitgever: Johan Penson.

Deze uitgave wordt ter beschikking gesteld overeenkomstig de bepalingen van de Creative Commons Public License, Naamsvermelding – Niet Commercieel - GelijkDelen België 3.0, http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.nl

TOTTS
TOTAL TECHNICS

professionele materialen voor event en theater

Fabriekweg 46 - 8480 Eernegem
Tel +32 (0)59 29 99 05
Mob +32 (0)475 36 40 11

info@totts.be
www.totts.be

MAC Aura™

- Single-lens wash with fully premixed color
- Broad color palette, RGBW color mixing
- Uniform shades
- 11 to 58° zoom
- 3850 lm output
- Aura eye-candy effects
- Built-in FX engine
- High efficiency, low power consumption
- Compact, low weight design (5.6 kg)

WINNER OF THE
plasa2011
AWARDS FOR INNOVATION

Discover the new MAC family...

VERBIEST
GEBRUIK UITSLUITEND IN GESLOTEN RUIMTE
zelfrijdende
hoogwerker
• 9.5m werkhoogte
• 880 kg
• 125 kg hefcapaciteit
VRAAG EEN DEMONSTRATIE OP LOCATIE
hoogwerkers - montageliften - luchtliften
VERBIEST nv. • Industriezone "Berkenhoek" • B-2861 Onze-Lieve-Vrouw-Waver
Tel.: +32 15 75 49 59 • Fax: +32 15 75 62 88 • www.verbiest.be • info@verbiest.be
11001-004